XXVIII:3 AUGUSTUS 1990

Verhale van Margaret Bakkes,
Elsa Joubert, Hans du Plessis,
P.H. Roodt, Peet van der Merwe

•

Tom Gouws, Hester Dreyer,
Peter Louw — Gedigte

•

J.C. Kannemeyer oor
Ernst van Heerden,
Ina Rousseau,
Johann Lodewyk Marais

ISSN 0041-476 X

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Elize Botha
(Redaktrise)

Elsa Nolte P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redaksionele medewerkers)

Skakelredaksie: J.J. Brits W.A. de Klerk André Demedts Joan Lötter Koos Meij
Eben Meiring P.J. Nienaber H.J. Pieterse (Unisa) Z.J. Pretorius Rika Cilliers
Mary-Ann van Rensburg M.M. Walters

Inhoud

Margaret Bakkes	Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen **1**
Elsa Joubert	Ateljee **5**
Hans du Plessis	Geseënde Kersfees **8**
Tom Gouws	Gedigte **10**
P.J. Nienaber	Generaal Hertzog en die Taalstryd **13**
Hester Dreyer	Gedigte **26**
P.H. Roodt	Ter wille van **29**
Peet van der Merwe	Kitaarslaner **36**
	Taai **40**
Peter Louw, Sarina Dönges, Louis Kotzé, Louise Boshoff, Juan Coetzer	Gedigte **45**
Leona Venter	Die "denk" rondom die dood by T.T. Cloete **51**
Joan Hambidge	Gedigte **64**
W.F. Jonckheere	Aantekeninge by vier Afrikaanse beeldgedigte **66**
Johann Johl	Oor ironie en satire – 'n reaksie **74**
Ia van Zyl	'n Antwoord **80**
J.C. Kannemeyer	Nuwe Afrikaanse poësie **81**
Elsabe Steenberg	Winter en son in twee jeugverhale **89**
Wium van Zyl	Van "Djokjakarta" tot "Die ballade vir die onwaarskynlike seun" **95**
Albert Kloppers	Oor Pirow Bekker se bloemlesing *Om laaste te kan lag* **105**
Henning Pieterse (1956)	Vyf verhale uit *My mense* **117**
Literêr-aktueel	Elize Botha: In Memoriam, Pierre Haarhoff **132**; P.J. Nienaber: Erelidmaatskap vir prof B. Kok **134**; Nuwe voorsitter en sekretariaat vir die Afrikaanse Skrywerskring **135**; Siegfried Huigen: De Griffioen-reeks **135**

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA

INTEKENGELD:
R15 per jaar. Los nommers: R4,00 per eksemplaar.

L.W.: Skole word versoek om direk by die bogenoemde adres in te teken.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur
'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD)

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig ook menings van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

ISSN 0041-476X

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_ruh

Margaret Bakkes
Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen

Van al haar kleinkinders was Oma oor Peter die ergste. Nie oor Katheryn wat die oudste was of oor Tanne wat die liefste was nie. Ook nie oor haar vier seuns se kinders was sy eintlik gaande nie.
"Te veel van my eie moes ek grootmaak. En dit deur die oorlogsjare toe hulle my man en van my seuns — blote kinders nog — opgepak en weggeneem het. Ek het nie genade oor vir nog meer bekommernis en sorg as wat ek al in 'n leeftyd moes deurmaak nie."
Maar vir Peter had sy 'n heel spesiale gevoel. Peter was die enigste seun van Oma se enigste dogter Marike. Nie dat Peter soveel erg aan Óma had nie. Of aan iémand nie. Peter het geglo hy is anders, vir beter en hoër dinge bestem as vir familie, volk of vaderland. Hy het in 'n wêreld van sy eie geleef sodat sy ma en pa ook dikwels nie met hom raad gehad het nie. Hy het ook al hoe meer uitgesproke geraak.
"Hierdie beheptheid met die verlede, die oorlog, die miskenning van die Vlaming en sy taal, die saamkoek van families. Ek het daar niks aan nie. Dis nie relevant nie en dit laat my koud. Dis eintlik 'n las wat jou belemmer in dit wat jy werklik wil doen."
Oma het duister voorspel.
"Diegene wat hul wortels ontken, raak verarm. Peter sal nog sien dat wortels baie diep in die mens se wese in verstrengel is. 'n Mens kom nie sommer los nie."
Maer was Peter en asketies van aanskyn, met hande wat van kleintyd af 'n strykstok kon hanteer asof hy met 'n viool onder die ken gebore is. Toe Peter klein was, het hulle in Hove gewoon en dit was naby Lier, waar Oma gewoon het. Hulle het dikwels by Oma op besoek gekom en sy het daarop gestaan dat Peter elke keer sy kwartviooltjie en later sy halwe viooltjie saambring en vir haar speel.
En toe Peter eindelik op sy volle viool begin speel het, het hulle na Antwerpen verhuis, na 'n ruim ou huis aan die Clementinastraat vlak by die Museum vir Skone Kunste. Die bowekamer is aan Peter toegesê sodat hy ongestoord viool kon oefen. En nou was Peter steeks om by Oma te gaan kuier en nog steekser om die viool saam te piekel. Sodat Oma hom nou ál minder hoor speel het. Slegs as hulle haar in Lier gaan ophaal en haar vir 'n besoek na die huis in Clementinastraat gebring het.
Peter het grootgeword en sy vaardigheid met 'n strykstok het geblyk ingebore en ingebed te wees: hy sou en wou niks anders as violis wees nie. Daarop was sy hele lewe toegespits, ter uitsluiting van vele van die ander dinge wat die gewone sterfling hom maar teen wil en dank moet laat welgeval. Soos kontak met ooms, tantes en oumas.

Oma het egter bly kleef aan Peter, sy afsydigheid ten spyt.
"Hy is 'n kunstenaar, Marike, en anders as gewone mense. Hy sal nog groot hoogtes bereik."
"Goed en wel, Moeder, maar ons moet met hom saam in een huis woon."
"Beskou dit as 'n voorreg."
"'n Mens se senuwees gaan dikwels kapot aan so 'n voorreg. En hy sal moet leer dat hy by alles ook maar mens is."
En toe Peter met skool klaar is en student word aan die Koninklike Konserwatorium om hom in alle erns te kwalifiseer vir 'n musiekloopbaan, word Oma siek. Heel erg siek in haar huisie in Lier. Haar behoefte om Peter te sien word 'n dringendheid, sodat Marike hom bid en smeek om tog maar gereeld, op 'n middag of soms oor 'n naweek, die trein vanaf die sentraalstasie na Lier te haal en 'n wyle by Oma te vertoef.
Peter doen dit, maar onwillig.
"Dis swaar om Oma so te sien. En ek weet nie waaroor om met Oma te praat nie. Oumense moet leer dat hul nie eintlik behoort aanspraak te maak op die tyd van jongmense wat nog êrens in die lewe moet kom nie."
"Jy is ongevoelig. Sit maar net by haar. Dis vir haar genoeg."
"Tog nie. Sy wil dat ek my viool saamneem en vir haar speel."
"Nou, is dit te veel gevra? Kan jy nie maar nie?"
"Nee, volstrek nie. Dis belaglik."
Daarna het Peter tog maar teen wil en dank enkele kere sy viool saamgeneem en onwillig vir Oma gespeel, geïrriteerd geluister na haar "Pragtig, jonge, pragtig."
Maar uiteindelik moes hulle Oma laat oorplaas na die Ziekenhuis in Antwerpen. Dit was vir almal duidelik dat Oma se tyd aan die uitloop was. En nou kon Peter nie meer vir haar speel nie. Hy het ook al hoe onwilliger besoek afgelê.
"Dis sinloos en onhoubaar, die besoeke aan Oma in die saal met soveel oues en siekes. Ek kan dae daarna nie ordentlik speel nie. Ek gaan nie weer nie. Dis afgelope."
Marike het haarself getroos: vir Oma het dit tog ál minder begin saak maak. Sy het self dag vir dag by Oma gesit en gesien hoedat die pit al rokeriger brand. Sy het geweet dat Oma die winter nie sou oorleef nie.
Op 'n grys, koue dag, kort voor Kersfees, het Marike met 'n swaar hart deur die strate van Antwerpen gestap na die Ziekenhuis. Hoe lank nog? Oma kon beswaarlik meer iets na binne kry.
Sy was verbaas om 'n verheldering en 'n opflikkering by Oma aan te tref.
"Ek moet vir Peter sien."
Daar was nie met haar te redeneer nie.
"Vanaand nog."
"Ek sal hom sê om te kom, Moe."
"Nie uitstel nie."
"Nee."

Sy het tuis die dringendheid van Oma se versoek probeer oordra.
"Dit móét, Peter, vanaand nog. Anders sal jy moontlik daar verwyt oor hê."
Peter is onwillig, gejas en gemus, die koue nag in, deur die strate na die siekehuis. En toe hy tuiskom was hy bestorwe en opstandig.
"Ek kan tog mos nie. Dis geheel onmoontlik."
"Wat dan tog, Peter?"
"Oma het my laat belowe dat ek met haar begrafnis viool sal speel — Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen. Ek kan nie. Dis tog te veel gevra. En van alle dinge — Onze Lieve Vrouw . . . Louter sentimentaliteit."
Hulle het verslae na hom geluister.
"Dis 'n onbillike versoek, normaalweg gesien. Maar sy is nie meer toerekenbaar nie, jy sal moet."
"Dis nog niks. Oma het my dringend vermaan: foutloos moet dit wees, absoluut foutloos. Sy het gedreig om in haar kis om te draai as ek 'n enkele fout maak. Ek dóén dit gewoon nie, dis belaglik."
Oma het dié nag gesterwe, sonder dat daar weer oor haar sonderlinge versoek geredeneer kon word. En Marike het nie weer oor Oma se versoek met Peter gepraat nie.
In aller haas is die doodsbriewe gedruk en ter uitnodiging versend en twee dae voor Kersfees het familie en vriende voor die kerk versamel en die droewe gebeurtenis bespreek. In donker kleding het die roubeklaers die kerk binnegegaan, kort voor die aankoms van die lykwa. Vroue het links gaan sit en mans regs. Van agter die altaar het die priester, in purper geklee, en die misdienaar te voorskyn getree.
Almal het nou gewag op die koms van die kis. Deur die vier lyksbidders is dit deur die hoofingang, van agter uit die kerk, na vore gedra. Agter die kis was Oma se manlike familie, gelei deur die seremoniemeester. Almal behalwe Peter was daar. Marike het dit dadelik gemerk. Dit kon hy darem gedoen het, sy ouma se begrafnis bygewoon het, het sy hartseer gedink.
Oor die kis was nie die gebruiklike pers lykkleed nie, maar die Vlaamse Leeu, swart op geel, sonder rooi bek of naels.
Tussen twee rye groot kandelare waarin geel kerse helder gebrand het, is die kis voor die altaar geplaas. Oral in die kerk het blomme en kerse die somberheid verdryf.
In sonore stem het die priester gepraat: oor die gestorwene, oor die verhouding met God en met mede-gelowiges. Soms het orrelspel van agter opgeklink. Tydens die diens het kerklike ampsdraers met mandjies die stoelgeld ingevorder: niks minder en niks meer as een frank per persoon nie.
Vir Marike het die spanning onhoudbaar geword, die offergang 'n marteling, met die lyksbidders wat na vore tree en daarna die familie, alle begrafnisgangers, 'n lang ry wat na vore wandel en die stoflike oorskot diskreet groet voordat hulle die pateen kus, die koperplaatjie wat die priester uithou en telkens om higiëniese redes met 'n skoon sakdoek afvee.

Elkeen het sy doodsprentjie gekry en 'n muntstuk op die skaaltjie gelê en na sy sitplek teruggekeer. En die orrel het gespeel en gespeel. Sommige het selfs daarom gevra en van die priester hostie ontvang, 'n eindelose rite. Uiteindelik was die offergang verby en in die kerk was daar doodse stilte. Die priester het die laaste gebed gedoen, by die kis vergiffenis van sonde gevra. Met 'n kwas het hy die kis met wywater besprinkel en die wierook daaroor heen gewaai.
Die lyksbidders het na vore begin stap om die kis na buite te dra. Toe het dit opgeklink in die groot ruim van die kerk: eers yl en dun, maar heel, héél suiwer; aangeswel tot 'n jubeling, gedaal tot 'n gebed. Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen. Verwonderd het Marike die woorde in haar binneste saamgesing.
"Liefde gaf u duizend namen
Groot en edel, schoon en zoet"
en
"Sta ons by in alle nood
Nu en in het uur der dood."
Foutloos, foutloos het Peter gespeel en toe Marike omkyk, het sy hom agter in die kerk sien staan. Hy het anders gelyk as wat sy hom nog ooit gesien het, weggevoer buite homself. Die tone van die viool het weggesterf en die mense het buitetoe begin stap. Niemand het gepraat nie.
Voor die kerk het Peter by haar kom staan.
"Goed, nè, Moeke? Foutloos soos Oma beveel het. Geen gevaar dat sy in haar kis sou omdraai nie."
Sy stem en gesig was opgetoë.
"Goed, jonge, heel goed."
En later, nadat hulle van die kerkhof teruggekeer het, waar almal 'n laaste groet met wywater uit 'n silwer wywatervaatjie met steeltjie op die kis gesprinkel het, het hulle vrolik aan die Clementinastraat koffie gedrink en belegde broodjies geëet en selfs later 'n paar flesse Trappistebier oopgekurk. En almal het Peter gelukgewens en Peter was nie weg te dwing van die vrolike begrafnisgaste nie. En almal het hom verseker: só het hulle nog nooit Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen hoor speel nie.

Elsa Joubert
Ateljee*

Soms op 'n middag het my baas my laat roep en gesê: "Los maar daardie stuk kopie en gaan haal eers vir my die foto's by Sluytenbach. Die bodes is algar uit."
Ek het nie gehou van die foto-afhalery by Sluytenbach nie. Sy ateljee was in 'n ou gebou in die stad en die hysbak met die konsertina-ysterhek het somtyds gewerk en meestal nie.
Ek het ook nie gehou van die ou man nie — seker ook nie so vreeslik oud nie, maar darem oor die veertig — omdat hy my eenkeer toe sy vrou uit was, vasgedruk het teen die muur en allerhande goed wou probeer doen met my.
Ek het ook nie van sy vrou gehou nie. Sy was oud en plomp en haar kort beentjies kon nie van die hoë stoeltjie waarop sy agter die lessenaar sit, die grond raak nie. Sy't gewoonlik die foto's gereed gehad in 'n koevert en my laat teken daarvoor. Ek het nie van haar gehou nie omdat haar hare sleg gekleur was en sy verrimpeld was en geruik het na lyfpoeier en omdat sy jong klere gedra het.
Ook omdat sy somtyds kortaf was, byna ongeskik, en somtyds weer op 'n inkruiperige manier wou geselsies maak.
Sy was kortaf as die ou man in die kamer by ons was en sy van my ontslae wou raak, en inkruiperig wanneer hy langsaan in die ateljee besig was met foto's neem en die deur tussen haar kantoortjie en die ateljee styf toegetrek was. Miskien, wie weet, selfs van binne op knip.
Hy't meisies afgeneem.
Dan was dit al asof sy, terwyl hy daarbinne besig was, my by haar wou hou vir getuie of iets en dit het my mislik gemaak. Dan het ek die pakkie geneem en geloop.
Maar hy was 'n goeie fotograaf en my baas het die wêreld se agting vir sy werk gehad.
Toe kom dit so dat ek op 'n middag daar vasreën. Ek het nog by die lessenaar staan en wag vir die koevert toe dit gitdonker word agter die venster en die blitse begin trek en kort daarop die donderweer. Sommer naby ons. Ek is nie gebore vir dié soort weer nie, en daar was nie veel ompraat nodig om my te laat wag totdat dit verbytrek nie.
Dit was een van die middae dat die ateljeedeur bot toe was. Na die eerste donderslag het dit begin giet soos dit reent. Sy het die staanlamp aangeskakel en in die halfdonker het die kantoortjie heeltemal anders gelyk. Ek het om my rondgekyk en die meer as lewensgroot vergrotings van sy foto's teen die mure bekyk. Fantastiese goed. Die een wat my die meeste geval het, was een van trappe, net leë trappe, maar jy't gevoel jy klim, jy klim al hoër soos jy

daar sit op jou stoel.
Opeens het ons 'n gegiggel van agter die bot toe deur gehoor.
"Miskien is sy ook bang vir die donderweer," sê ek, om iets te sê.
"Hy's 'n groot kunstenaar," sê sy.
Eintlik sal hulle nie die blitse daarbinne kan sien nie, want die blindings i altoos toe, met swart gordyne toegetrek en helder ligte op staanders.
Eenkeer toe die deur oop was, het ek die ateljee gesien, met sy blakende ligt en swart gordyne, en dit het gelyk soos 'n operasieteater, behalwe 'n rusbanl in plaas van 'n tafel.
"Daardie skerp ligte moet mens laat sweet," sê ek weer.
Weer is daar 'n gegiggel agter die deur en toe stilte. En toe word die deur oopgeruk en ou Sluytenbach stap die kantoor binne, vra sy vrou vir ekstra lampies wat sy vir hom gee en loop weer terug. Hy het my nie opgemerk nie.
Maar ek het die kaal heup gesien van 'n meisie wat op die rusbank in die blakende lig van die ateljee lê en 'n stuk lap wat so effens gedrapeer is daaroor, voordat die deur weer toegaan.
"Moet jy nie gaan help nie?" vra ek sy vrou.
Sy gly af van haar stoeltjie agter die toonbank en ek sien twee rooi kolle gloei op haar wange.
"Hy werk net as hy alleen is. Hy is 'n groot kunstenaar," sê sy. Sy stap oor na 'n kas en begin laaie ooptrek en ou koeverte waarin foto's weggepak is, uithaal. "Ek sal jou wys," sê sy.
Al dieper onder in die laaie vroetel sy. Sy gaan sit plat op die vloer, sy haal ou koeverte uit, geelbruin verbleik, die hoeke deurgelê. Die ou koeverte lê gesaai om haar. Sy maak oop, skud uit, sit weer terug. Net met die groot koeverte werk sy, dit moet groot goed wees wat sy soek. Haar wange gloei nou bloedrooi, daar is 'n ligte beweging in haar hande. Die oë blink. Sy is geheel en al oorgegee aan wat sy soek.
Toe vind sy dit. Sy trek die groot foto's uit die koevert wat van ouderdom aan die verkrummel is. Sy sprei die foto's om haar op die vloer uit. Dis naakte vrouefigure. Torso's, vollengte, halflyf, van voor geneem, van agter geneem, van die sy geneem. Daar is 'n voortreflikheid van lig en skadu, van tekstuur, van vel en proporsie wat selfs deur die jare nie verdof is nie.
"Dis van my geneem," sê sy oplaas, toe sy een na die ander aan my gewys het. "Ver op 'n strand, waar ons alleen was. Dis sy eerste naakstudies. Dit was die begin."
"Jy speel . . ." begin ek praat, toe besef ek wat ek sê. "Ek meen maar . . ."
"Jy meen maar dit kon nie ek gewees het nie."
Ek kan haar nie antwoord nie.
Ek help haar die foto's bymekaar bring en in die ou koevert wat na muf ruik, terugstoot. Die ander koeverte optel, in die laaie terugstoot.
Die reent het opgehou en ek het geloop.

En die volgende keer toe ek daar kom, was daar nie meer by my die ou teësinnigheid in haar nie.
Sy moes dit aangevoel het. Voordat sy my die pakkie gee, sê sy: "Kom, ek wil jou wys."
Sy neem my deur 'n deur wat ek tevore nog nie eens opgemerk het nie, wat half versteek agter een van die oorvergrote foto's is, waar ons agter 'n swart gordyn moet deurskuif, waar die rooi lig nog bokant die fikseer- en wasbakke brand. 'n Draad, byna soos 'n wasgoeddraad, is oor die donkerkamertjie gespan, en aan die draad, vasgepen met wasgoedpennetjies, hang die negatiewe: grotes, rye van hulle.
"Dis van dié wat hy daardie middag toe jy hier was, geneem het. Kyk."
Ek kyk na die negatiewe. En toe neem sy my na die wasbak waar die gefikseerde foto's in die water lê en waar die swart buitelyne, die grys, die skaduwee en die lig, vreemdsoortig soos vreemde gedaantes uit die water op die wit papier te voorskyn gekom het.
Almal naakstudies. Die vrouefiguur, die torso, van voor, van die sy, van agter.
Ek dink aan dié wat sy my gewys het, die dag op die vloer.
"Dis dieselfde," sê ek. "Die jong liggaam, die jong vel, die tekstuur." In die halfdonker kan ek haar nie langs my sien nie. "Dis dieselfde foto's . . ."
Maar sy praat my teë. Haar stem is skor. "Dis die nuwes," sê sy.
Dit voel my asof ons in 'n spookwêreld staan. Ek voel vrees in my kom, ek voel my vel koud word.
Ek kyk na die jong vrou wat onder die lopende water in die wasbak al hoe duideliker sigbaar word, uitdagend met swier van heup en skouer, bors en knie.
Maar nou is dit asof haar gesig vertrek het tot 'n grimas, en soos die water rimpelings oor haar maak, word dit vir my dat haar ledemate, haar lippe, haar rondinge voor ons by die water pleit: *Bly vloei oor my, bly vloei oor my.*
En onhoorbaar hoor ek hoe dit pleit in my: *Bly vloei oor my, bly vloei oor my.*

---

* Dié verhaal en die volgende kom uit die bundel *Kort-kort,* 'n bloemlesing saamgestel deur Tom Gouws en P.H. Roodt, uitgegee deur J.P. van der Walt en Seun.

Hans du Plessis
Geseënde Kersfees

As die onstuimigheid tog net wil endkry.
Dit is die woeligheid wat haar vang: die durende kom en gaan; opbou en neerslaan van die skuimende water teen die nat, stekelrige rotse. En die onophoudelike gedreun.
Marja strek haar arms agter haar uit waar sy op die voetenent van die bedjie sit. Skaars vyftien meter van die bediendekamer se venster af bly die see raas. Vir wat het hulle die kamer so naby gebou?
Teen haar sin hou sy die water dop; plek-plek blink stukke van die laatson tussen die wolke deur en vang die windverwaaide skuimtoppe van die branders. Partykeer bots die woelende golwe dwarsweg teen mekaar; lyk al of hulle aan't stoei is, soos die stoeiers wat sy op die skuur se televisie gesien het; kompleet of hulle bokant die toppe hande vat en mekaar probeer afbeur in die sand in. Hulle buig aanmekaar, hou weifelend en stort dan donderend saam neer. Net sodat die wind weer die volgende twee groen walle teen mekaar opsweep. En dit kry nie einde nie.
Bokant die gedreun kan sy dof die huismense *Stille nag* hoor sing. Sy sluk: gistermiddag al was haar keel aan die vastrek toe Mevrou-hulle gaan inkopies doen het en sy in die strandhuis moes agterbly by die kinders. Toe al het sy haarself plaas toe gewens: haar selfs verbeel sy ry saam met die ander agter op die trekkerwa dorp toe. Verlang sit 'n droë wolklos in haar keel: die laaste krimiskoop op die dorp; Gert se rittelvingers oor die kitaar, oom Klaas wat hees skree vir almal langs die pad.
Sy skrik as die deur skielik oopgaan en die see harder raas. Willempie het die gewoonte om nie te klop nie. Hy gooi sy glimlag om die halfoop deur en bly eenbeen aan die deurknop hang.
"Pa sê jy kan maar kom, Marja. Ons is klaar. Ek het 'n radarboot vir Krismis gekry. Pa sê ek kan môre daarmee in die perdegat loop speel."
"Jy moet katvoet loop vir die water," sê die meisie en staan traag van die bed af op. Die see bly praat.
"Pa sê jy moet gou maak, Marja. Hulle is moeg."
"Ek kom, Willempie."

Haai, siestoggies, lag hulle vir die peuterseuntjie wat Kersboom toe waggel en die geskenk met twee hande vat en net daar op doekboude vloer toe plof om dom te skeur aan die papier.
Dis 'n groot trekker wat sy ma eindelik vir hom help oopmaak: "Hoe mooi! Kyk wat het Vader Kersfees vir jou gebring, my skat."
"Sjoe, dis 'n bultrekker, ou Markus. Nou kan jy vir oom Fritz ook kom help ploeg," sê Fritz en stoot die speelding brullend oor die vloer.

Hulle kry geskenke: vir mekaar van mekaar: "Haai, dis net wat ek nodig het, hoe het jy geweet wat ek wil hê?"
Onder die boom, vas teen die grys stam, bly die een pakkie toegedraai in rooi Kerspapier lê.
"Laat ons *Stille nag* sing," vra Marietjie, vat Fritz se hand, maar los dit weer om iets uit haar oog te vee.
Bokant die strelende geluid van die see styg die lofsang aan die Kind.
Die rooi pakkie eensaam teen die dennetak.
"Willempie, loop roep tog vir Marja," sê Willem en skink vir die grootmense 'n drankie. "Sy moet haar krismis kom vat en opwas lat julle tot ruste kan kom."

"Hier is jou present, Marja." Mevrou glimlag.
"Dankie, Mevrou, dankie, Meneer."
"Dis darem beter om hier Krismis te hou as daar tussen die ou spulle op die plaas," sê Meneer.
"Baie lekker, dankie, Meneer."
"Is dit die eerste keer dat jy die see sien, Marja? Nou kan jy hulle by die huis gaan jaloers maak. Die see is mooi, nè?" Mevrou Marietjie is die een vir dié woorde.
"Dis wonderlik mooi, die see, Mevrou," antwoord sy met die rooi pakkie onder haar arm.
"Maak oop jou persent, Marja," por Willempie.
Die grootmense glimlag met mekaar as hulle die meisie se gesig dophou terwyl sy die wit baaikostuum uit die papier ritsel.
"Dalk net te groot, Marja," sê Mevrou, en vat aan haar dik bobene.
"Nou kan jy ok daar anderkant by die rotse gaan swem."
"Tussen drie en vyf smiddags, Willempie," herinner Meneer.
"Ruim gou op dat die kinders in die bed kan kom, Marja," breek Mevrou die stukkie stilte.
"Ja, Mevrou."

Kersoggend as Willempie haar gaan roep, is Marja weg.
"Nes hulle is," sê Willem vir Marietjie en Fritz toe dit elfuur word en sy steeds nie opdaag nie.
"Wys jou net," sug Fritz.
Hier net na vier is dit Willem self wat haar naby die rotse kry; half in die sand ingespoel; 'n ent weg, byna toe onder die sand, lê die wit swembroek. Willem moet vir 'n brander padgee wat skuimend tussen haar kaal lieste breek.
Dan sleep hy haar van die water af weg.

Tom Gouws
anamnese*

bokodiyamall

ha thwasa lemo sa ditsie tsi

al die eeue is in my saamgetrek
soos dias kyk ek gepredestineerd na die bar
land en weet: afrika strek

diep in gramadoelas en barbaar
klop die aorta van afrika
die vlees is my vlees nie die aar

dra nie die vrees vir die groot dier
nie jan van riebeeck of sy Here
17 kon voorsien dat 'n wit vesting hier

ontspring kon herrie en jager afrikaner nie
maar later met retief kon die oervaders praat
uit die opperman se mond en met peperkieries

wit skedels knak steeds in stege
ver van voorsienigheid op erfgrond sterf
steeds oor nekropolis wyk die negester

sejamonna ha se mo qete

* Uit die bundel *Diaspora* wat later vanjaar by HAUM-literêr verskyn.

weer(tot)siens

na hoeveel jare kom ons klas
onwillig en gesellig saam pas
en paar mekaar groet en kyk hoe weerbaar
meer ons standerdtiens van toet ons wondbaar-
heid verbreid versteek soos vetsak roux hom steeds teen vet verset
steeds gekwes ou kobus muller deur sy pa belet
om te ballet petite klein die santie tredoux
steeds klein maar getrain en getrou
met 'n man ongelooflik ja maar waar
weet karel die leergierige steeds leergierig meer raar
hoe tevergeef die kennis met sy swaar tong sleep
erna val steeds flou as als te veel
word joe die rakker en nigel sy makker
kattermaai en naai steeds gesellig strakker
deur die wagtende jare jan die jehovawagtoringwagter
susan die rooikop het nou 'n slagter
as man het klein gert nog steeds nie die paal
gehaal ook nie marcelle die madam

die lywe praat 'n taal
van vergane hartstog onthou jy nog swyg grafstil
word gefluister ou lourens het met 'n motor van ewigheid verwissel
aangeslane tande oë knyp blinder teen die lig grens
oor ou herinneringe ten spyte van die dikker bril en kontaklens
dina se mastektomie laat die leë holtes verleë
in george die wetenskaplike se hande leër
word die glase soos 'n uurglas (hoe geyk
sê elmarie die digteres dronk) loop die tyd ook uit
ons verspeel ons tyd sê lang hansjan taamlik aangedaan
wat het geword van julle drome dônners verstaan
julle nie hervat pieter peesterkant pastoraal
alle vlees is gras

skielik sak die donker oor die saal
jan-luis se glasoog skitter blink iemand vroetel agter saalgordyne
aan skakelaars die donker demp iemand lag stort wyn
skraap sleutels kinders bymekaar dis tog reeds laat
verlig oor die uitstel van die groet in finale verweer
ry rye motors die nag in in 'n stoet

being looked at

snags mossel my mond aan jou
liefde vrou
die tong tas aan natglad weefselwande
sagte spelonke van skuilte
toevlug in my brandende stad
veel liefliker is dit

vroegdags kerm die stilte soos 'n man wat sterf
liefe liefe vrou
ek sien my in die spieëls van oë
net soveel nie meer nie herken ek
verslib in my vlugheuwel se syige swamme
veel veel liefliker is dit

P.J. Nienaber*
Generaal Hertzog en die Taalstryd

Generaal Hertzog is ons taalheld; want hierin is sonder twyfel sy grootste betekenis geleë. Hy het tot op sekere hoogte geglo: "die taal is gans die volk".
Gesien teen die volksagtergrond, in die raamwerk van ons geskiedenis, is sy betekenis egter van veel groter omvang, want hy was ook ons beroemde staatsman. Na die beëindiging van die Engelse Oorlog het hy ons volk uit sy vernedering opgehef en tot byna volledige selfstandigheid gelei. Die wapen in sy hand was die Hollandse taal. Hy het die taal as uitgangspunt vir die handhawingstryd van die Afrikaner geneem. Vir hom was taal en nasionalisme onafskeidbaar, dit was één. By die vredesluiting van Vereeniging het hy hardnekkig geveg om die regte van die Hollandse taal naas Engels erken te kry. Toe die prikkelbare Milner uitroep dat hy net één taal vir Suid-Afrika wil hê, het generaal Hertzog geantwoord: "Ek ook!" Generaal Hertzog het hom op etiese en juridiese grondslae so verbete bestry dat Milner sekere toegewings moes maak, al was dit dan net op papier.
Die owerheid het probeer om net soos in die dae van lord Charles Somerset in die Kaapkolonie, op kragdadige wyse die volk te verengels, en hulle doen dit weer deur middel van die onderwys. In 1902 skryf E.B. Sargent, wat deur lord Milner as Direkteur van Onderwys vir die twee Republieke benoem is, 'n brief aan lord Milner wat besonder tekenend is van die gees waarmee die owerheid besiel was:
"Ons moet 'n beroep doen op Engeland en die broers en susters van die manne wat vir die Ryk geveg het; ons moet hulle vra om oor te kom en dié deel van die werk te verrig wat hulle manlike familielede nie in staat was om te voltooi nie. Ons militêre operasies het ten gevolge gehad dat die grootste deel van die seuns tans in kampe is; en ek is oortuig dat ons geen beter geleentheid het as nou om hulle volgende jaar almal Engels te maak nie. Wat ons nou hier nodig het, is vroue, hoogs bekwame onderwyseresse, met 'n sterk vaderlandsliefde, wat bereid sal wees om hierheen te kom en die ontberinge van die kamplewe te deurstaan om die kinders van die burgers ons ideale te onderwys. Leer die kinders langsamerhand ons groot imperiale ideale."

---

* Prof. Petrus Nienaber, bekende literatuurhistorikus en museumkundige, jare lank skakelredaksielid van die *Tydskrif vir Letterkunde* en tans nasionale voorsitter van Die Afrikaanse Skrywerskring, vier vanjaar sy 80e verjaardag op 10 Oktober. Sy belangstelling in navorsing duur onverminderd voort, en die Redaksie plaas graag hierdie getuienis daarvan, met waardering en gelukwense.

Dit is duidelik die ideaal van die veroweraar om die verowerde volk so gou moontlik te verengels, en die beste manier was: begin by die jeug, die burgers van môre.
By die vredesluiting word in Artikel 6 van die Vredestraktaat van Vereeniging bepaal: "The Dutch language will be taught in Public Schools in the Transvaal and the Orange River Colony, where the parents of the children desire it, and will be allowed in courts of law when necessary for the better and more effectual administration of justice."
Sargent het binne vier jaar 3 000 Engelse onderwysers (esse) ingevoer; hulle het net een taal geken en was daarom nie in staat om uitvoering te gee aan Artikel 6 wanneer ouers hulle daarop beroep het vir onderrig in Hollands aan hulle kinders nie.
Die ouers het oor die algemeen taamlik afsydig gestaan teenoor die talryke goedingerigte staatskole met Engels as medium. In die dae van lord Charles Somerset het diegene wat Hollands wou beskerm, privaatskole in die lewe geroep en hulle eie onderwysers aangestel. Dieselfde gebeur nou. Om sy identiteit te bewaar, trots neerlaag, het die Boerevolk vroeg in 1904 hulle eie skole opgerig, wat hulle Christelik-Nasionale skole genoem het. In hierdie skole is Hollands die medium en naas die volkstaal word ook die landsgeskiedenis gedoseer, terwyl die onderrig in Engels as taal nie agterweë gelaat is nie. Dominee W. Postma het byvoorbeeld 'n C.N.O.-skool in die voorportaal van die Gereformeerde Kerk in Bloemfontein gestig, 'n skool wat ontwikkel het tot een van die grootstes in die Vrystaat vandag: die Laer- en Hoërskool Sentraal.
In Holland is groot somme geld ingesamel vir die C.N.O.-skole, en die Boerebevolking het ruim bygedra, maar hulle was te arm na die verwoesting van die oorlog om vol te hou, en daarom is daar vertoë gerig tot die owerheid om tegemoetkoming. Die saak word in die Vrystaat gedeeltelik opgelos in die volgende terme: "English shall be the medium of instruction in schools, but the time devoted to the teaching of English and Dutch as language shall be the same."
Al die ouers was nie te vinde vir dié reëling nie, sodat daar in 1906 nog 6 000 kinders in die C.N.O.-skole was. Met die verlening van Verantwoordelike Bestuur aan die eertydse Republieke, word die medium- en taalkwessie volgens Parlementêre besluite gereël: in Transvaal deur die Smuts-wet (1907), en in die Vrystaat deur die Hertzog-wet (1908).
Die Afrikaners was baie ontevrede hieroor en oor die behandeling van Hollands deur die Regering. Daar was ook ander griewe, veral oor die stoflike ellende waarin die volk verkeer het, die uitbetaling van die driemiljoen pond as kompensasie, die toestand in die geregshowe, die "South African Constabulary" (wat hulle as polisie gehaat gemaak het onder die Afrikaners), verantwoordelike bestuur, en so meer.
Op 17 September 1904 is 'n vergadering op Brandfort gehou om die magte van die sentrale, geregtelike komitee te bespreek, asook die wyse waarop

die uitbetalings gedoen word. 'n Komitee is aangestel om 'n manifes op te stel en in *De Vriend* te publiseer. 'n Onderhoud met die luitenant-goewerneur, sir Hamilton Goold Adam, het geen bevrediging gegee nie, en daarom is besluit om 'n kongres te hou. Dit het op 1 en 2 Desember 1904 op Brandfort plaasgevind en het bekend gestaan as die "Griewekongres". Generaal Hertzog is tot voorsitter gekies.

Baie aandag is gewy aan die taalkwessie en daar is besluit om daarop aan te dring dat Hollands en Engels in die openbare kantore en in die amptelike stukke van die wetgewende, uitvoerende en regtelike mag volkome gelyke regte moet geniet. Ooreenkomstig die Vredesverdrag is ook geëis dat almal wat in die Staatsdiens aangestel word, tweetalig moet wees.

C.M. van den Heever beweer in sy boek *Generaal J.B.M. Hertzog* (p. 202) dat baie van die mosies op die kongres deur generaal Hertzog beïnvloed is, en sonder twyfel die een oor onderwys: "dat die medium van onderwys Hollands of Engels sal wees, of beide, met dien verstande dat in die eerste twee leerjare net een taal die medium van onderwys sal wees, en die keuse van taal by die skoolkommissie sal berus, terwyl in die volgende jare beide tale gelykelik behandel moet word".

Reeds nier was generaal Hertzog se uitgangspunt baie duidelik gegrond op sy bekende gelykheidsleer. Sy moedertaal mag onder geen omstandighede die mindere van Engels wees nie, want dan sou die Afrikaner ook vanselfsprekend die mindere van sy veroweraar wees. Hy het geglo dat as daar ooit vrede en geluk in sy vaderland sou bestaan, dit alleen op die grondslag van volkome gelykheid tussen Nederlands en Engels kon geskied.

Generaal Hertzog het op 13 Desember 1904 die besluit van die kongres aan die Goewerneur besorg, met die versoek om dit aan die koning te stuur. Die kongres het verder besluit dat 'n Staande Komitee, met generaal Hertzog as voorsitter, 'n ontwerpreglement moet opstel vir 'n volksunie, die latere "Volksvereniging Orangia". 'n Kongres is in Mei 1905 in Bloemfontein byeengeroep onder voorsitterskap van generaal Hertzog. Die doel van die Vereniging Orangia word soos volg omskrywe: "Het ijveren naar en bespoedigen van verkrijgen van volle Verantwoordelik Regering voor de Oranje Rivier Colonie, en het bevorderen en beschermen van alle volks- en landsbelangen".

Die kongres is op 19 Julie 1905 in Bloemfontein voortgesit, en hier is die antwoord van die koning op die besluite en griewe van die Brandfortkongres in Desember 1904 voorgelees. Aangesien net die taalaspek ons interesseer, haal ek dit hier aan, soos gepubliseer in *De Vriend des Volks* van 28 Julie 1905.

"In antwoord op de resolutie op het onderwys van de Hollandse taal verstaat Z.M. Regering dat, terwijl Engels de officiële taal moet blijven, het plaatselik bestuur volkomen met haar de mening deelt dat de Hollandse taal behoorlik moet worden erkend en dienovereenkomstig behandeld door een kennis van het Hollands onder de beambten, die niet van Afrikaans geboorte zijn, aan

te moedigen", ensovoorts.
In sy voorsittersrede het generaal Hertzog die antwoord van die koning breedvoerig behandel en hom baie sterk uitgelaat oor die taalkwessie. Hier lê hy sy stelling neer omtrent gelykberegtiging vir Hollands en Engels, en van toe af voer hy sy taalstryd op die basis van volkome taalgelykheid. Ek haal aan uit sy antwoord:
"Wat betreft de taalkwestie, meent hij dat wij allen verblijd zijn te vernemen dat Z.M. Regering van voornemen is de Hollandse taal te erkennen, en dienooreenkomstig te handelen door een kennis van Hollands onder de beambten, die niet van Afrikaanse geboorte zijn, aan te moedigen, en hij wil hopen dat dit in werkelikheid geschieden zal.
"Echter moet hij er op wijzen dat Z.M. Regering aangaande deze zaak een positie inneemt, die in een land als Zuid-Afrika niet behoort ingenomen te worden en hij is oortuigd dat indien Z.M. Regering blijft persisteren om van dat standpunt uit te gaan, Zuid-Afrika sal blijven een land van twist en tweedracht.
"Wij willen hopen dat de twee rassen eendrachtelik zullen samewerken, doch om dat doel te bereiken moeten de rechten der beide partijen erkend worden en gelijke rechten aan hun talen worden gegeven. Z.M. Regering wil hebben dat haar taal de officiële taal zal zijn doch hij is oortuigd dat, tenzy gelijke rechten aan beide talen worden toegekend, er altijd tweedracht en twist in het land zal regeren."
Hier is die kern van generaal Hertzog se beskouings oor Hollands se plek in die Vrystaat, en van nou af gaan hy veg vir sy saak. Soos uit sy taaltoesprake telkens sal blyk, het hy die taal as uitgangspunt vir die handhawingstryd van die Afrikaner geneem. So verklaar hy in 1911 op Stellenbosch:
"Men heeft mij een dweper, een sentimentalist en allerlei mooie namen genoemd, maar het was mijn overtuiging vanaf de oorlog reeds, dat de bewaring van het zedelik karakter van ons volk lag in de herstelling van zijn taal, en wensen wij ons volk geen houthakkers en waterdragers te zien, dan moeten wij zorg dragen, dat de rechten van zijn taal hersteld worden, zodat niemand meer eenvoudig omdat hij slechts Hollands spreekt, door een ambtenaar van minder betekenis dan hij over het hoofd gezien en onbeschoft behandeld word — zoals ik reeds in mijn tegenwoordigheid heb zien gebeuren."
Dieselfde gedagte spreek hy in 1911 uit op Potchefstroom:
"Geen taal kan een volk weggenomen worden zonder dat het karakter van het volk ook weggenomen wordt. Neem een taal weg en volk en karakter gaan ten gronde en hulpeloos verloren. Vele volken werden onderworpen en verdrukt, maar bleven bestaan en komen weer op de voorgrond, en blijven hun karakter bewaren, omdat hun taal in het leven gehouden werd. De taal was niet alles, maar de taal was een machtige faktor om een volk op te bouwen en groot te maken."
Toe die Vrystaat in 1907 Verantwoordelike Bestuur gekry het, het generaal

Hertzog Minister van Onderwys geword en hy het dadelik 'n Onderwyswet opgestel wat gesorg het vir volkome tweetaligheid op skool. Die beginsel van taalgelykheid kon hy nou in die praktyk toepas. Hy het, soos te wagte was, geweldig baie teenstand ondervind om dié Wet deur die Parlement te stoot. Dit het by Engelstalige onderwysers en Engelse ouers groot verset uitgelok en 'n verbeter stryd het losgebars. By die toepassing van die Wet is verwarring moedswillig geskep, ook deur inspekteurs. Die pers het die veldtog teen die Wet aangeblaas. Weens kwaadwillige pogings om die Wet te verongeluk, moes generaal Hertzog drie inspekteurs afdank. Die Engelse oor die hele land was op hulle agterpote en het aanvalle gelos op "Hertzogisme", wat vir hulle sinoniem was met "rassehaat".
Die Onderwyswet van generaal Hertzog het onder meer behels: verpligte onderwys vir kinders tussen sewe en sestien jaar; gelyke behandeling van Hollands en Engels.
Om taalgelykheid te verkry, moes daar ook 'n verandering kom in die medium van onderwys. Artikel 15 lui soos volg (vertaal):
1. Behoudens by die onderrig van enige vreemde taal sal Engels en Hollands die enigste en gelyke mediums van onderwys in alle openbare skole wees, en elke kind tot en met standerd VI sal in elke vak onderrig ontvang deur middel van die taal wat sodanige kind die beste praat en verstaan as die medium van onderwys vir sodanige kind, en die taal wat nie die medium van onderrig vir sodanige kind is nie sal deur geleidelike toename en in 'n mate wat ooreenstem met die ouderdom en intelligensie van sodanige kind, aangewend en gebruik word.
2. Waar en wanneer 'n klas gedeeltelik uit Engels- en gedeeltelik uit Hollandssprekende kinders bestaan, sal sowel Engels as Hollands sover as moontlik gelyke mediums van onderrig vir sodanige klas wees.
3. (a) Na standerd III sal Engels en Hollands albei as tale aan iedere kind onderrig word . . .
(b) Die onderrig van die Engelse of Hollandse taal sal geskied deur die medium van die taal wat die vak van onderrig is.
Artikel 16 maak voorsiening vir die medium van onderrig in klasse na standerd IV en bepaal dat ten minste drie hoofvakke onderrig moet word deur medium van Engels en ten minste drie deur medium van Hollands.
Een van die drie inspekteurs (Fraser) wat afgedank is, het 'n lasteraksie teen die Minister ingestel en gewen. Die volk van die Vrystaat en elders het die hand in die sak gesteek en mild bygedra om die hofkoste van die Minister te bestry. Soveel geld het ingestroom dat generaal Hertzog die geld wat oor was na aftrekking van die hofkoste (R2 400) later aan die Suid-Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns geskenk het. Daarmee is die Hertzogprys ingestel vir die bekroning van die beste letterkundige werk van die afgelope jaar. Die hoogste eer wat 'n skrywer te beurt kan val, is dat sy werk met die Hertzogprys bekroon word — die prestigeprys in Afrikaans.
Almal het verwag dat die Direkteur van Onderwys, meneer Hugh Gunn, sy

bedankings sou indien, maar dit het eers 'n paar maande later gebeur toe die Direkteur met die Minister gebots het omdat hy "weens 'n misverstand oor sekere menings wat deur die Minister tydens 'n onderhoud uitgespreek is, in gebreke gebly het om sekere wense van laasgenoemde aan 'n vergadering van afgevaardigdes oor te dra". Die Direkteur het dit toe raadsaam geag om einde Maart 1910 sy bedanking in te dien liewer as om langer onder 'n minister te werk wie se sienswyse hy nie gedeel het nie.

Generaal Hertzog het die bedanking dadelik aanvaar, en tot opvolger van meneer Gunn het hy doktor W.J. Viljoen van Stellenbosch, professor in Hollands, benoem. Dit was sy taak om die onnodig gekweekte verwarring in verband met die voertaalvraagstuk op te los, en hy het dit op bekwame wyse gedoen deur 'n groot mate van tevredenheid te verskaf aan albei volksgroepe.

Doktor Viljoen se memorandum van sy intrede het algemeen byval gevind, en die juiste vertolking van die Wet is in werking gestel deur Wet 13 van 1910.

Intussen is die Unie van Suid-Afrika gevorm, en artikel 137 van die Uniegrondwet het bepaal dat Hollands in alle opsigte die gelyke van Engels is. Die Vrystaatse Onderwyswet is toe in ooreenstemming gebring met dié van die ander provinsies, hoofsaaklik as gevolg van die Gekose Komitee aangestel deur die Unie-parlement in 1910 om vas te stel in hoeverre die onderwys in die twee offisiële landstale in ooreenstemming is met artikel 137. Toe is die Onderwyswet van 1912 uitgevaardig vir die Unie.

Die belangrikste verandering in die Wet van 1912 was die stigting van parallelklasse in sommige skole. Aparte Engelsmedium- en aparte Hollandsmediumskole.

Dit was nodig om in artikel 2 te verduidelik wat met "huistaal" bedoel word: "Huistaal, de officiële taal die door het kind het beste wordt gesproken en verstaan; officiële taal, Engels of Hollands en geen andere taal."

Met die "huistaal" van die Afrikaanssprekende word dus nie Afrikaans bedoel nie, maar Nederlands. Gevolglik het die Afrikaanssprekende kind sy onderrig nog steeds deur 'n vreemde medium ontvang. Die stryd tussen Nederlands en Afrikaans op ander terreine van die maatskaplike lewe was nog aan die gang, maar nou sou Afrikaans 'n belangrike vesting verower: die skool.

As ons 'n studie maak van die Onderwyswet van 1908 van generaal Hertzog blyk dit duidelik dat die stryd vir die erkenning van Hollands nie geskei kan word van sy onderwysstryd nie — taal en onderwys was vir hom één. In sy onderwysstryd was gelykberegtiging ook sy uitgangspunt; gelyke behandeling van Hollands en Engels. Hy wou sien dat die Afrikaner se selfrespek gehandhaaf word deur sy taal op onderwysgebied gelyke regte te gee. Die Afrikaner en sy taal is op die agtergrond gedruk. Nou het hy 'n baie sterk wapen in sy hand gehad: hy het maar net om gelykberegtiging gevra, en watter eerbare Engelssprekende wat so graag spog met "British fair play" kon

dit weier? Geeneen kon die etiese suiwerheid van sy standpunt betwis nie.

Sy geloofsbelydenis in verband met taal het generaal Hertzog op 20 November 1906 in Bloemfontein uitgespreek op 'n vergadering van die Afrikaanse Taalgenootskap waarvan hy voorsitter was. In sy welkomswoord het generaal Hertzog gesê dat ons eindelik so ver gekom het om te besef dat ons taal iets meer beteken as om net grappies daarin te maak. Ons volk het uiteindelik geleer om sy taal te respekteer. Hy noem drie redes waarom die Hollandse taal in Suid-Afrika behou moet word:

1. "Alleen door middel van onze eigen taal konden wij onze kinderen de opvoeding geven die wij nodig hadden. Men mocht de kinderen vol pompen van feiten en allerlei geleerdheid, maar als dit niet geskiede door middel van de taal die zij gewoon waren te spreken, dan was het nog geen opvoeding. Op het gebied van opvoeding moesten geen politiek uitgeoefend worden. Wanneer hij beweerde dat een kind alleen door middel van de moedertaal kan leren zoals het behoorde te leren, dan had hij de hoogste opvoedkundigen aan zijn zijde. Zij verklaarden dat een kind tot zijn tiende of elfde jaar behoorde te leren door middel van zijn moedertaal.

2. "De tweede reden waarom de rechten van onze taal moesten gehandhaafd worden, was dat, zolang aan onze taal die rechten ontzegd werden waarop ze rechmatige aanspraak had, zolang zou die innige samewerking niet kunnen bestaan, die nodig was om ons een groot volk te maken. Het was totaal onmogelik om samen te werken met iemand die toonde dat hij de taal verachtte. Iemand die te kort komt in respekt aan de taal waarin ik opgegroeid ben, komt ook te kort in respekt jegens mijzelven, en zolang er geen respekt is, kan er ook geen vriendschappelike samewerking zijn van het volk van Zuid-Afrika met de nieuwe inkomeling.

3. "De derde reden waarom de taal niet verwaarloosd mag worden, is dat geen persoon dat zelfrespeckt hebben kan dat hij hebben moet, indien hij zijn taal zo maar weggooit. Sommigen gooien toch hun taal weg, om beter te kunnen geld maken of omdat zij zich laten meeslepen door omstandigheden of door hun omgeving. Dit is niets dan na-apery. Kent gij iets meer verderfeliks voor een volk?"

Tydens die onderhandelinge oor Unifikasie in 1908 was die taalvraagstuk een van die neteligstes, en nou sou generaal Hertzog sy beginsel van taalgelykheid in die grondwet laat vaslê. In die trein op weg na Durban, om die Nasionale Konvensie by te woon, het generaal Hertzog 'n artikel oor taalgelykheid in die grondwet geformuleer.

Advokaat F.S. Malan (*Die Konvensie-dagboek van sy Edelagbare Francois Stephanus Malan* 1908–1909, in die Van Riebeeck-vereniging, deel 32, 1951), en Walton: *The Inner History of the National Convention of South Africa*, 1912) gee 'n verslag van generaal Hertzog se optrede by die konvensie in verband met artikel 137. Dit was Maandag 19 Oktober 1908. Malan sê: "Hij (genl. Hertzog) sprak met ernst en gevoel en toch gematigd. Hij zei dat hij

slechts grondbeginselen wilde neerleggen in zijn resolusie, doch 't aan die Unie-Regering zou laten om de beginselen met billikheid toe te passen." Walton se verslag is uitvoeriger. Daarvolgens het generaal Hertzog benadruk dat hy 'n ware en blywende oplossing vir die taalvraagstuk soek. Met sy voorstel het hy beoog om die taalgelykstelling doeltreffend en in die staatsdiens van die hele land verpligtend te maak. As 'n Unie in Suid-Afrika nagestreef word, moet dit op 'n eenheid van gesindheid gegrondves wees, sodat die een seksie van die bevolking nie moet voel dat hulle onregverdig of onbillik behandel word of dat hulle 'n wettige grief in hulle omdra nie (Walton p. 101–103).
Hierop het president Steyn gevolg. Generaal Hertzog kon geen beter sekondant gevind het nie, want die President het nie alleen met die krag van sy argumente indruk gemaak nie, dog eweseer met sy moed en voorkoms. (G.S. Nienaber: *Artikel 137 van die Uniegrondwet*, in *Gedenkboek vir Genl. Hertzog* — P.J. Nienaber, en ander, 1965.)
Walton sê oor hom: "He was a notable figure among the delegates, for he was but just beginning to recover the health and strength shattered by the war. It was a heroic act for Mr Steyn to attend the Convention for he could only walk with assistance, could not yet use his hands and obviously felt the strain of the sitting. His mind, however, was as clear and active as ever. He made indeed an impressive picture as he rose: tall, massively built, his hands moving spasmodically and only partially under control as he spoke, his voice deep and strong and his eyes half-closed for he had not recovered control of his eye-lids . . ." (t.a.p. p. 69–70).
Toe hy ter ondersteuning van die Hertzog-mosie gepraat het, was die indruk wat hy gemaak het weer oorweldigend. "Terwyl deze toespraak geleverd werd, waren de ogen van meer dan een afgevaardigde betraand," getuig advokaat Malan, die geharde joernalis. "Ik moest mijn tranen herhaaldelik afvegen, en gevoelde bijna beschaamd over mijn weekmoedigheid. Later vernam ik dat o.a. de heer Van Heerden en dr. Beck dezelfde ondervinding hadden opgedaan" (t.a.p. p. 40).
President Steyn het gepleit dat die duiwel van rassehaat, wat die vloek van die maatskaplike en politieke lewe was, eens en vir altyd uit die land gejaag moet word. "Ons kan dit doen, meneer die Voorsitter, as ons uit 'n versiende staatsmanoogpunt die situasie bekyk. Ons moet besluit om in die Konstitusie die twee rasse op absolute gelyke voet te plaas. As ons dit nie doen nie, dan kan ons net sowel die res van die werk laat staan. Daar kan geen vereniging van State wees sonder 'n vereniging van harte nie. Daar kan geen eenheid wees sonder gelykheid nie. So lank een ras voel dat dit 'n onderhorige plek naas die ander moet inneem, so lank is daar die gevoel van onreg, en hierdie gevoel sal 'n skeidsmuur vorm tussen die twee. Ek het gesê die twee rasse kom in die meeste dinge ooreen. Die taal vorm die grootste uitsondering. Hier moet daar absolute gelykstelling kom, in die Parlement en die geregshowe, skole en publieke diens — oral. Met ander woorde, Hol-

lands, moet saam met Engels die offisiële taal wees van Suid-Afrika.
"Ons vra dit, menere, nie as 'n guns nie, maar as ons reg." (N.J. van der Merwe: *Marthinus Theunis Steyn* (1921) II, p. 228–229).
Hier het 'n vader des volks en 'n liefhebber van sy land gepraat, iemand wat baie ver in die toekoms kon sien en die hede suiwer beoordeel het, sê professor G.S. Nienaber (t.a.p. p. 101). Hy was staatsman en taktikus.
In sy pleidooi ten gunste van taalgelykheid is generaal Hertzog op so 'n oortuigende wyse deur president Steyn gesteun dat dr. Jameson eindelik ook tot die sienswyse bekeer geraak het en ander bekeer het, want hy sien in sê hy, dat as die Hollandssprekende homself as 'n vennoot in die besigheid van die Unie wil gereken sien, en nie as 'n blote klerkie nie, dan moet sy taal in sy vaderland ook geëerbiedig en erken word.
Artikel 137 van die Unie-grondwet is met enkele wysiginge, soos voorgestel deur sir George Farrer, aangeneem en as 'n spesiaal beskermende bepaling ingelyf. Hierin word vasgelê dat Hollands naas Engels in alle opsigte amptelik gelykwaardig sal gebesig word.
So teken generaal Hertzog in sy dagboek by 20 Oktober 1908 aan: "Groot oorwinning; 10.27 vanmôre besluit algemeen aangeneem waardeur verklaar word dat beide die Hollandse en Engelse taal as die offisiële tale van die Unie behandel sal word op gelyke voet, om gelyke vryheid, regte en voorregte, ens. te geniet."
Dit was vir generaal Hertzog 'n groot en persoonlike oorwinning. Alles het vir hom hiervan afgehang. Die verslane Boer het sy selfrespek gered, en hy tree as vennoot toe op gelyke voet. Die taalgelykstelling is daarvan die simbool. Artikel 137 het soos niks anders ter wêreld nie die toekoms van die Afrikaner in volkse sin gered. Dit het hom die geleentheid gegee om homself weer te vind, sy gevoel van eiewaarde weer te voed, om vertroue in die toekoms te hê en opnuut deur inspanning en opoffering sy geestesgoedere te verwerf. Ons pluk vandag nog die heerlike vrugte wat deur daardie later veel verguisde taalheld se moedige optrede en onbuigbare wil moontlik gemaak is. Dit is een van die grootste prestasies van een van ons land se grootste seuns. Ons volk is bewus van groot momente in sy geskiedneis, want dwarsdeur die land is groot taalfeeste gehou en generaal Hertzog is toe reeds as taalheld gehuldig. Oral het daar juigkrete opgegaan. In Bloemfontein, Pretoria en Kaapstad is groot byeenkomste gehou en generaal Hertzog is vereer. 'n Adres van 12 000 Vrystaters, onder wie president Steyn, is aan generaal Hertzog aangebied as huldebewys vir wat hy ten behoewe van die Hollandse taal in Suid-Afrika gedoen het.
Ook die studente het vlamgevat. Groot studentedemonstrasies is in 1913 in Kaapstad, Bloemfontein en elders gehou ter ere van die herstel van ons taalregte. Groot geesdrif het onder die duisende jongmense geheers. Die vergadersaal in Bloemfontein was op 1 Maart 1913 stampvol studente en skoliere wat kom "vrede vier" het.
Generaal Hertzog het die jongmense wat hom lank en geesdriftig toegejuig

het, toegespreek. Hy het die taalstryd behandel. Dit is niks nuuts nie, het hy gesê, want in die verlede moes baie ander nasies ook veg vir die behoud van hul taal, soos die ou Romeine byvoorbeeld. "Slechts dan kan een natie gezegd worden een natie te zijn wanneer zij't hare begin te waarderen — haar geschiedenis, haar zeden, en vooral haar taal." Vandag het ons tot die besef gekom van ons eie waarde deurdat ons ons taal oral kan gebruik. Dit is 'n egte Afrikaanse produk, vervaardig in Suid-Afrika.
Professor D.F. Malherbe het generaal Hertzog bedank en gesê "dat wij in hem zien de belichaming van onze idealen".
Generaal Hertzog het jaloers gewaak oor die praktiese toepassing van artikel 137. Hy het in elke taaltoespraak hierna by die Afrikaners aangedring om Hollands in die openbaar en te alle tye as hulle taal te erken en te handhaaf. "De Hollandssprekende bevolking moest vragen, moest eisen wat ze hebben wilde; zij moest zich laten horen," maan hy in 'n toespraak op Potchefstroom in 1911. "Laten wij niet swijgen waar wij spreken moeten. Laten wij tonen dat het ons ernst is met onze taal en dat wij onze taal gehandhaafd willen hebben, en dan zullen wij het ook spoedig verkrijgen." Plegtig verklaar hy voor die Vrouefederasie in Transvaal (Oktober 1911): "Tenzij wij gereed zijn te doen blyken, dat wij onze taal zodanig waarderen, dat wij ook in de praktijk gelijkstelling verlangen en toezien, dat de praktiese gelykstelling ook plaats heeft, is al dat strijden en lijden tevergeefs geweest."
Daar was van die begin van die eeu 'n hewige stryd tussen die voorstanders van Nederlands en dié van Afrikaans oor die toekomstige taal van Suid-Afrika. Ook hier het generaal Hertzog leiding geneem om versoening te bring tussen die strydendes.
Op 'n wenk van president Steyn en J.H. Hofmeyr (Onze Jan) is daar besluit om met die voorstanders van Nederlands en Afrikaans te onderhandel, 'n konferensie in Kaapstad te belê en almal wat belangstel in die taalvraagstuk daarheen uit te nooi. Hierdie konferensie het plaasgevind in 1909, en op voorstel van generaal Hertzog (en gesekondeer deur doktor W.J. Viljoen) het die konferensie besluit "dat een lichaam in 't leven worde geroepen ter bevordering van de Hollandse taal en letteren in Zuid-Afrika". 'n Kommissie is benoem met opdrag om 'n konsepstatute vir die te stigte vereniging op te stel. In die kommissie het manne soos generaal Hertzog, president M.T. Steyn, G.S. Preller en doktor D.F. Malan gedien.
Onder leiding van die Bloemfonteinse vereniging, Onze Taal, waar dominee Willem Postma (dr. O'kulis) die dryfkrag was, vind 'n vergadering op 1 en 2 Julie 1909 in Bloemfontein plaas om die konsepstatute te behandel, en hier is die Suid-Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns gestig, met generaal J.B.M. Hertzog as een van die stigterslede. Sy belangstelling in die Akademie het nooit verflou nie; selfs in sy testament het hy die Akademie nie vergeet nie.
Onwillekeurig vra 'n mens jouself af: Wat was generaal Hertzog se houding

ten opsigte van Afrikaans? Die antwoord is eenvoudig. Reeds as student in Amsterdam het hy 'n helder begrip gehad van die roeping van sy volk, en het hy met 'n profetiese blik in die toekoms voorspel dat Afrikaans, en nie Nederlands nie, die toekomstige landstaal van Suid-Afrika gaan word. Die Taalbondmanne van 1890 het die Afrikaanse beweging beveg en het uitgeroep: Terug na Nederlands. Maar in 1891 skryf generaal Hertzog in die Amsterdamse studenteblad *Propria Cures*: "Ons kan, na aanleiding van die terugkeer na Nederlands, net sowel verwag om te sien dat 'n rivier se stroom terugvloei. Dit laat trouens die Afrikaner se taal bloei, ten spyte van sy kragtige en meerderwaardige mededinger, Engels; dit beloof aan laasgenoemde 'n swaar en volgehoue stryd om baasskap in Suid-Afrika."
Aan die stryd vir die erkenning van Afrikaans as taal het generaal Hertzog daadwerklik deelgeneem. By die stigtingsvergadering van die Afrikaanse Taalgenootskap in Bloemfontein in 1906 was hy die voorsitter. Hy het Afrikaans as 'n "sustertaal" van Nederlands beskou, maar vir offisiële doeleindes het hy voorlopig nog die voorkeur aan Nederlands gegee. In 1912 skryf hy aan P.L. Breytenbach dat "eerst dan wanneer 't Afrikaans die vastheid heeft bereikt, die vandag in bezit is van de Hollandse taalvorm, zal zij 't recht hebben om de plaats in te nemen van haar zustersvorm in de Unie".
Hy twyfel nie daaraan dat Afrikaans dit op Nederlands sal win nie. Toe hy in 1924 Eerste Minister geword het, het hy hom sterk beywer vir Afrikaans en gesorg dat daar groter ewewig tussen die twee amptelike tale kom. Met die amptelike erkenning van Afrikaans in 1925 is sy stryd vir taalgelykheid bekroon.
In 1918 het advokaat J.H.H. de Waal in die Volksraad voorgestel:
"Dit huis beschouwt dat voor de doeleinden van staatsadministratie Afrikaans worde inbegrepen onder Hollands als een van de officiële talen van de Unie."
In artikel 137 word gepraat van Engels en Hollands, en nou wou advokaat De Waal sorg dat onder Hollands ook Afrikaans verstaan moes word. Sy voorstel is in die volgende gewysigde vorm aangeneem.
"Dit Huis beschouwt dat Afrikaans word inbegrepen onder Hollands als een van de officiële talen van de Unie en dat dit beginsel erkent behoort te worden voor alle Staats- en officiële doeleinden, behalwe in gevallen van Wetsontwerpen en Wetten van het Parlement, in welke gevallen slechts de vereenvoudigde vorm van Hollands gebezigd zal worden."
Hollands sou dus voortaan ook beteken *Afrikaans* "voor alle Staats- en officiële doeleinden" *buite* dog nie *binne* die Parlementshuis nie.
Aan hierdie onmoontlike situasie is in 1925 verandering gebring toe D.F. Malan, destyds Minister van Onderwys, op 18 Februarie voorgestel het dat 'n gesamentlike komitee "met bevoegdheid om getuienis af te neem en stukke te vorder" van die Volksraad en Senaat benoem word "om die vraag te oorweeg of, en indien wel, in hoever die Afrikaanse vorm van die Hollandse taal in plaas van die Nederlandse taalvorm van Hollands gebruik sal word ten

aansien van wetsontwerpe en wette van die Parlement, asook ten opsigte van amptelike stukke van albei Huise."
Doktor Malan het sy voorstel goed gemotiveer: meneer C.J. Krige het namens die Opposisie op die voorstel geantwoord.
Doktor Malan se voorstel is sonder teenstem aangeneem en 'n gekose komitee, bestaande uit senatore C.J. Langenhoven, F.W. Reitz en Schweizer, en drr. Malan en N.J. van der Merwe en meneer C.J. Krige, is benoem.
Die verslag van die gekose komitee is eers deur die Volksraad en Senaat afsonderlik, en boonop eenparig, aangeneem. Aangesien dit 'n wysiging van die grondwet beteken het, waarvoor 'n tweederde-meerderheid nodig was, moes die Volksraad en Senaat gesamentlik vergader om die wysiging te bekragtig. Die gesamentlike sitting het op 8 Mei 1925 plaasgevind en die volgende besluit is eenparig aangeneem waardeur Afrikaans verklaar is tot offisiële landstaal van Suid-Afrika naas Engels:
"Het woord 'Hollands' in artikel honderd-zeven-en-dertig van de Zuid-Afrika Wet, 1909, en elders in de Wet waar dat woord voorkomt, wordt hierbij verklaard het Afrikaans in te sluiten."
Die Eerste Minister, generaal Hertzog, het in sy toespraak gesê dat dit 'n saak van baie groot belang was, anders sou die Regering dit nie op hom geneem het om die saak voor die Raad te bring nie. Artikel 137 van die Grondwet is aanvanklik deur hom opgestel, en die woord Hollands in plaas van Nederlands is opsetlik daar gebruik. Hollands is die taal van die helfte van die bevolking. "Ons sê so, maar niemand bedoel daarmee Nederlands nie. As ons Nederlands meen dan praat ons van Hoog-Hollands. Hollands is die geykte term. Ons het indertyd wetgewing vir die Provinsie ingedien in Hollands vir Hollandssprekende mense, maar nie vir Nederlands nie. Die algemene term is, ons is Hollandssprekend en vandag sê ons dit nog. Die agb. lid vir Caledon het uit die oog verloor dat Hollands as taal van Suid-Afrika beteken Afrikaans en niks anders nie . . . Ons het altyd van Hollands gepraat en ons het daarby nooit Nederlands bedoel nie. Ons het altyd Alfrikaans bedoel en die feit dat ek hier Afrikaans mag praat sit die stempel op ons taal. Ek weet dat ek lank 'n sondaar gewees het teen die Afrikaans en ek altyd Hollands gepraat het tot drie of vier jaar gelede toe ek aan myself gesê het: nee, dit moet nou verander . . . Dit het swaar gegaan, want ek is in Hollands opgevoed. Ek is egter bly om te sê dat ek my hier vandag kan bedien van my eie taal sonder om te soek na woorde of sinne, en wat Suid-Afrika betref, bestaan daar vir my geen twyfel meer nie dat as ons van Hollands praat, ons niks anders as ons eie taal bedoel nie . . .
"Die Minister van Binnelandse Sake het gepraat van akademiese proefskrifte. Ek het onlangs so 'n proefskrif in die hande gehad, naamlik oor Humor deur dr. Malherbe. Dit het my getref die vastheid van die taal, die krag van die taal en die rykdom van die taal om enige saak daarin uit te druk en duidelik te stel. Vandag bestaan daar geen moeite meer om enige onderwerp in die taal te behandel nie."

So kon generaal Hertzog terugkyk op die pad wat hy op ons taalakker afgelê het, en die vreugde smaak dat Afrikaans in 1925 amptelik erken is.
Ook die letterkunde het hy bevorder, soos met die instelling van die Hertzogprys. Die Afrikaanse letterkunde het generaal Hertzog na aan die hart gelê. By die verskyning van *Die Brandwag* (1910–1912) verwelkom hy hierdie tydskrif soos volg:
"Het Afrikaansche volk, ontwaakt tot het gevoel van mannelik eigen kracht, eigen waarde en zelfrespekt, verlangt zichzelf te zijn en niet langer gebonden te zijn en gebukt te gaan onder 't juk ener uitheemse letterkundige alleenheerschappij . . . Wij willen 'n letteratuur, geschreven op Afrikaanse wijze, over Afrikaanse zaken, beschouwd uit Afrikaans standpunt en bezield door Afrikaanse geest, geuit in de taal van Zuid-Afrika."

Geselekteerde bronnelys

Geyser, O. & Marais, A.H. 1975. *Die Nasionale Party*, deel I. Pretoria.
Kruger, D.W. 1958. *The Age of the Generals*. Johannesburg.
Kruger, D.W. & Beyers, C.J. (reds.) 1977. *S.A. Biografiese Woordeboek*, deel 3. Kaapstad.
Le Roux, J.H. & Coetzer, P.W. 1900. *De Nasionale Party*, deel 2: 1924–1934. I. Bloemfontein.
— 1982. Deel 3: 1924–1934. II. Bloemfontein.
Meiring, P. 1986. *Generaal Hertzog*. Johannesburg.
1972. *Ons eerste Premiers*. Kaapstad.
Nienaber, P.J. "Hertzog- en Akademieprys." *Die Taalgenoot*, Sept. 1948.
— Die Hertzogprys. *Die Brandwag*, 12 Aug. 1949.
— Genl. Hertzog en ons Taal. *Die Brandwag*, 20 Okt. 1950.
— Genl. Hertzog en ons Taalstryd. *Hertzog-annale*, Jul. 1953.
— 'n Volksmonument ter ere van genl. Hertzog. Radiopraatjie, Jun/Jul. 1960.
— Genl. Hertzog en ons Taalstryd. Referaat Akademiejaarvergadering, 30 Jun. 1960.
— Die Hertzogprys vyftig jaar. 1964. *Jaarboek S.A. Akademie*, nr. 4.
— Ons Taalhelde. 1964.
— Die Hertzogprys vyftig jaar. *Hertzog-annale*, Des. 1964.
— Die Hertzogprys 50 jaar. *Die Huisgenoot*, 5 Maart 1965.
— Die Hertzogprysfonds. *Hertzog-annale*, Des. 1965.
— *en ander. Gedenkboek genl. J.B.M. Hertzog.*
— *Hertzog-annale*, Des. 1965.
Kotze, D.J. *Genl. Hertzog en die Stigting van die Akademie*. Gedenklesing XIV, 20 Sept. 1984.
Pirow, O. 1957. *James Barry Munnik Hertzog*. Kaapstad.
Preller, J.F. Die Konvensie-dagboek van Sy Edelagbare Francois Stephanus Malan, 1908–1909 (s.l., S.A.)
Scholtz, G.D. 1975. *Hertzog en Smuts in die Britse Ryk*. Kaapstad.
Spies, F.J. du T. *et al.* (reds.). 1977. *Die Hertzog-toesprake*, dele I tot VI. Johannesburg.
Van den Heever, C.M. 1943. *Genl. J.B.M. Hertzog*. Johannesburg.
Van Jaarsveld, F.A. 1976. *Van Riebeeck tot Vorster*, 1652–1974. Johannesburg.

Hester Dreyer
Bladsy in 'n bestiarium

Ek, Leucrota, self verstom,
het toe 'n kunstenaar oortuig dat ek
bestaan.
En nou bestaan ek in sy kuns.

Al lyk my baie dele bra
ongemaklik by mekaar, staan ek hier
donkiehoogte, onteenseglik
staan ek met my
borskas van 'n leeu en boude van 'n hert.
Ek hou my perdekop omhoog en
kap die perkament met my gesplete hoef.

Misleidend is die mond, dié reet van oor tot oor:
wat lyk na lag
is deur die kunstenaar versin.
Hoe kon hy niks vermoed van my
gesplete hart waar
bok en leeu, donkie en perd
wantrouig mekaar beloer?
Sy drif het reeds begin veryl.
Teësinnig moes hy nog aandag gee
aan my gebit. Afsonderlike tande
elk met sy eie aard, fatsoen en funksie? nee,
met net een haal van sy verveelde kwas
het hy die ronding van my kaak gevul met
been: een gladde wit
onafgebroke been, my byt belemmer.

'n Nota lui dat ek die mens se taal
naboots. *Probeer gebruik* sou juister wees
van een nie stom, met pynlik sonder woorde.
Hoe enkelvoudig en diffuus is
brul, en balk, en runnik;
hoe begeerlik daardie klein
klankkapsules van die mens,
houers wat oopbars in 'n vuurwerkreën
'n sproei van saad wat ver ontkiem
maar waarvan ek, onsydig, net verneem.

Peregrina

Vergeef my dat ek soms my koffer pak,
sonder 'n groot vertrek, geen lewensteken stuur
of boodskap om te sê hoe dat dit gaan.
Voorlopig het ek geen verwant, geen huis.

Ek dwaal in vreemde plekke rond
— vergeef my dat ek nie die name noem —
op soek na iets wat dalk nie eers bestaan.
Jy sal begryp dat ek moet aanhou soek:
ek vind jou ook nie alslag tuis.

Die datum van my terugkeer weet ek nooit vooruit
net dat ek op 'n dag begin verlang
beangs raak dat jy nie meer vir my wag
en haastig met die lang pad terug begin.

Wanneer ek tuis kom voel ek effens skaam
al kan ek dit nie maklik vir jou wys
Kom ons gesels weer soos voorheen.
Help my om uit te pak. Oos wes . . .
nee wag, moenie my koffer noual bêre
dalk moet ek eersdaags verder reis.

Huisvrou reis

Jan (met die tuisblykar) is my chauffeur
ons ry roekeloos
vort na swoel awontuur

besoek binnepleinvarings —
stuwende oerwoud — waag die
gevaar van 'n plantluis die ondier

van plantpot na kospot 'n haastige rit om
dreigende brand, verkwistende brand in die
klein arsenaal te bekamp

hier is wapens — moordwapens —
te kus en te keur
sny keelaf skraap nerfaf
ontblaar en ontbloot

vlug ek en Jan
raak weg in wit blaaie fyn swart geborduur
sink dieper verdrink half
maar spoel tog weer uit op 'n
skuimende golfie wit kant
fraai klippies versier fyne plooitjies
gekartelde rant, kleur nes
confetti, of lente, of herfs,
roesbruin van aarde
tapisrie wat ons steek
ek en Jan my chauffeur

P.H. Roodt
Ter wille van

Negentig persent van alle sterftes is selfmoorde, het iemand iewers gesê. Wanneer jy die nuuskierigheid oor die lewe verloor het, en jy die minimum vreugde in bestaan ervaar, dan is jy maar te gretig om (onbewus) saam te werk met, en dit aan te trek: siekte, ongeluk, geweld; uiteindelik ook die dood.
Net agtien jaar oud was Jan de Wet in 1943 toe hy by die Unie-verdedigingsmag aansluit. Twee en 'n half jaar lank veg hy in Noord-Afrika en Italië.
Hoekom hy aangesluit het? Die meeste jong mans destyds sou waarskynlik avontuur, die romantiek van oorlog, patriotisme, doodgewoon 'n gebrek aan werksgeleenthede, geld, as redes aangevoer het.
Jan de Wet se motivering was anders: hy het 'n onrus, 'n vreemde hunkering gevoel. Die groot plaas naby Burgersdorp, die karoobossies, die weemoedige rante, saans 'n droë wind, het hom onbehaaglik gestem.
Saans: Net hy en sy pa en ma in die groot huis; hulle eet in stilte in die eetkamer, die enigste geluid is die muurhorlosie wat onverbiddelik die sekondes aftik, die skraap van messe en vurke oor borde. Dan, wanneer hulle klaar is, lees sy pa twee of drie verse uit die Bybel, fluister 'n kort gebed. As hy dit in stilte kon doen, sou hy dié gewoonte waarskynlik so afgehandel het.
Sy ma dek af. Gaan na die sitkamer, sit voor die klavier en speel, feitlik sonder uitsondering, 'n Mozart-sonate. Sy pa strek hom uit in 'n diep leunstoel, 'n glasie port in die hand. Jan is in die buitekamer voor die boeke. Dof deur die mure hoor hy die klanke. Nog net hierdie jaar, dan het hy matriek.
Sy ouer broer Chris was net een en twintig toe hy die kar een aand — op pad terug van 'n rugbyoefening — op 'n draai naby die huis omgegooi het. Hy onthou hoe hulle by die stukkende kar gestaan het, sy ma wat die nag in skreeu: "Nee! Ag, God, nee!" Daar was niks bloed aan hom nie, geen skrape nie, die wit kuif deurmekaar, hy was net verskriklik dood. Dit kon sy pa en ma nie verwerk nie. Oornag word hulle oud. Hoofseun, primarius van sy koshuis op universiteit, studenteraadslid: hulle mooi voorbeeldige kind was nie meer daar nie. Sy foto's, bekers, toekennings het die hele sideboard vol gestaan. Eindeloos het hulle oor hom bly praat. Veral as Jan iets gedoen, nagelaat het om te doen of verkeerd gedoen het, is gesê: "Chris sou . . ."
Hulle het sy broer, vir wie hy lief was, in 'n wrokkige herinnering verander. In hom het die wrewel bly groei. Een dag kon hy dit nie meer hou nie: By die skaapkraal, terwyl hy sukkel om 'n skaap met galsiekte medisyne in te gee, het sy pa weer laat hoor: "Chris sou . . ." Jan het alles net so gelos en op sy pa afgestap. 'n Witwarm woede het hom laat duisel. Hy het sy pa voor die bors gegryp en geskud. "Ek is gatvol vir Chris, hy is dood, hoor jy, dood! Ek lewe,

hel, gee my 'n kans; dis nie my skuld nie . . ." Terwyl hy sy pa skud, en die trane die eerste keer sedert Chris se dood kom, het die ouer man Jan se hande losgemaak en weggestap. In die plek van die "Chris sou" het 'n veel erger stilte gekom.
Die oorlog is vir hom 'n uitkoms, 'n bestiering. Dit moet net nie te gou ophou nie.
Hy pas soos 'n handskoen in die militêre masjien: die oefeninge, die swaarkry, maak hom hard; die geskel van die onderoffisiere hoor hy nie. Is dit opwindend om die dood te tart? Het hy 'n doodsbegeerte? Elke opdrag voer Jan pligsgetrou uit; met alle operasies is hy op die voorpunt, maar geen bom of koeël tref hom ooit nie. Wanneer die rook en stof verby is, die lyke afgevoer en die gewondes versorg is, staan hy stil een kant en rook.
In oorloë ontstaan daar talle gelofies, dit word kragtige mites waaraan soldate verbete glo. Sy kamerade begin glo, meer: hulle sien hy is gelukkig. Hy begin 'n aanhang verwerf, hy word 'n mitiese figuur, met elke skermutseling of slag is daar tientalle troepe rondom hom versamel. Met sy geluk en op aandrang vorder hy deur die range.
'n Dag ná die vrede is hy een en twintig. Hoekom trou Elsa, die generaal se mooi vrolike tikster, met dié stil vreemdeling? Dit is 'n vraag wat sy haar met die loop van jare nog telkens afgevra het.
Maar trou is skielik in die mode. Soldate stroom na kerke. Die moeë priester mompel. Jan staan in sy kakiekapteinsuniform voor die altaar. Elsa straal met 'n rooi roos agter haar oor. "Until death do us part." In 'n klein kafeetjie skiet die manne die sjampanjeproppe, maak grappe, dans, lag, wieg saam in 'n kring.
Terug in die Unie, verstaan Elsa nog minder die man met wie sy getrou het. Die huis en tuin is onberispelik netjies. Hy praat selde, sit tot laat snags en lees. Soms druk sy 'n kleintjie op sy skoot, dan sit hy ongemaklik met die kind in sy arms. Gelukkig hou die drie kinders haar besig.
Die volgende aantal jare is hy by al wat 'n oorlog is: Korea, 1952; Suez-krisis, 1956; huursoldaat in die Kongo, 1960; Israel, 1967 en 1973; die bosoorlog in Rhodesië en Suidwes. Tart hy so die dood — die swart geheim wat niemand ken nie? Maar telkens is hy terug: stil, sigaretrook in die huis; Elsa se hart spring, die kinders ken die vreemdeling nie.
Met die inval in Angola in '75 is hy vyftig jaar oud en 'n kolonel. Een aand, ná 'n bloedige slag, is hulle op die rand van 'n mooi, klein dorpie en die troepe is onkeerbaar: agtuur stap hulle eenvoudig verby die wagte die dorp binne en peil reguit na die enigste twee hotelle. Die eerste paar rondtes betaal hulle nog, dan gooi hulle die kroegmanne by die deur uit en jaag die kelners weg.
Jan kyk met skrefiesoë na die plundery. Hy sien hoe 'n horde troepe die glasvensters van 'n vertoonlokaal met hulle geweerkolwe stukkend slaan, sesstuks in die nuwe Alfas klim, voor die pompe stilhou, vol maak en sinneloos deur die strate jaag. Hy dink terug aan Italië: verwoeste dorpies, verslae

mense, gewillige vroue, vuil, huilende kinders. Wat is die mens tog drek. Hy stap stadig deur die dorpie waar die troepe nou orals fuif: in kafees, winkels, op 'n pleintjie, dronksingend deur die strate. Twee Alfas lê op hulle dakke: binne-in dawerende gelag, die soldate kruip bebloed uit die wrakke, tel die karre op hul wiele en ry skeef-skeef weg.
In 'n tuin voor 'n witgekalkte huis staan 'n dronk troep laggend met 'n jong vrou in sy arms. Sy spook wild om los te kom. 'n Paar tree verder is sy maat: sy geweer op 'n ouer man. Hy steier rond. "Komaan, Johan, wat sukkel jy so met die bleddie teef?" Die vrou en die soldaat stoei op die gras, hy het reeds byna al haar klere afgeskeur. Skielik gryp die ouer man die geweer uit die jong man se hande en druk dit teen die jong soldaat bo-op die vrou.
Jan stap vinnig nader. Die nege mil in sy hand. "Ek sal dit nie doen nie," sê hy hard, maar die ouer man trek die sneller, die jong man ruk, rol om, bloed in sy mond. Jan se hand is warm, saam met elke slag spring 'n doppie sywaarts. Die vrou huil met die ouer man in haar skoot. Haar hare druip oor haar borste, haar gesig vertrek, sy wieg heen en weer; die geweld van haar huil, laat Jan terugtree. Hy kyk minagtend na die jong soldaat wat in 'n stupor daar staan.
"Lekker sports, nè? Jou onnosel kont."
Terug tent toe. "Jones! Jones! Bring my . . ." maar die bottel whisky, ys, water, glas staan netjies op die tafeltjie langs sy bed. "Waar's my . . ." Dan sien hy die bandspeler. Hy druk die knoppie. 'n Mozart-sonate vul die tent. Die wind waai deur die populiere, Mozart drup deur die mure, hy rol rond op sy bed, die ouerige man probeer wanhopig die troepe weghou, Jan se hand ruk, die vrou huil.
Drie-uur die môre begin die troepe luidrugtig die kamp binnekom. Murray Perahia speel die rondo K 382, Jan sien sy ma voor die klavier, haar blonde hare effens los om haar kop, sy pa lê toe oë in sy stoel.
Jan stap uit in die Afrika-nag. Hy dink vlietend aan Elsa en die kinders. Die sterre is naby en helder, die glas skommel in sy hand. Hy staan wydsbeen.
"Jones!" skreeu hy.
"Ja, Kolonel?"
"Sit die fokkers in die bed."
Jan draai die volume-knoppie vol oop. Mozart se rondo 386 dring deur die tente. Sy pa en ma wil nie gaan slaap nie, Chris jaag op die draai af, flou koplampe skyn skeef na die sterre, 'n droë wind waai deur die leë vlaktes. Sy sal, lenig en kaal, voor hom kom staan: "Wat soek julle hier?" Haar oë brand in syne. "Wie gee julle die reg? Toe, vat wat jy wil hê." Sy sal op die bed langs hom kom lê, haar bene oop.
"Kom!" 'n Bevel.
Jan sit 'n ander bandjie in: Sonate in A, KV 331, gespeel deur Mitzuko Uchida. Wanneer die slotnote deur die tent trek, skink hy die laaste van die whisky. In die leë tent vat hy die vroue van Noord-Afrika, Italië, Korea, Israel en die vrou van Angola — haar man skaars koud. Mozart bly triomfeer. Sal sy later

hom weer aanrand met haar trane, stil in die nag verdwyn, of swetend langs hom wakker word? Soveel drome kom tot feite, soveel feite tot fantasie, soveel fantasie tot illusie.
Hy slaap met 'n droom: alles is donker; swart water kolk; hy stap daarop af — êrens voor, in 'n flou strepie lig, wink 'n vrou — maar die aantrekkingskrag van die malende water trek hom die diepte in.

Die hoogste funksie van die liefde, het iemand gesê, is dat dit die geliefde onvervangbaar maak.
Van alle plekke ontmoet hy haar in Pretoria in die Arcadia-hotel. Sy sit alleen by 'n tafeltjie en drink 'n bier.
Dis 'n warm dag in Oktober. Kwart oor vier het Jan sy kantoor in die middestad verlaat, maar in plaas daarvan om die militêre bussie Verwoerdburg toe te haal, het hy oos in Kerkstraat begin stap. Hy het skielik onthou van die hotel.
Jan kyk onwillekeurig na die vrou wat so alleen by die tafeltjie sit. Daar is geen teken van ongemak of senuagtigheid by haar te bespeur nie. Sy drink rustig 'n bier en bestel later 'n tweede. Haar oë interesseer hom: groot, groen, soos amandels, dink hy. Die hare lig, in korterige krulle om haar kop.
Hy skud sy kop, drink 'n lang teug, vee sy mond met die agterkant van sy hand skoon. Word hy gek? Telkens dwaal sy oë van die vol mond, reguit neus terug na die oë.
Dan kyk sy na hom. Sy sien 'n skraal man, sy witgrys hare en baard in skerp kontras met die bruin gesig, moeë oë. Hy wil wegkyk, maar haar oë hou hom vas, dwing hom om op te staan.
"Jan de Wet."
"Loretta Prins," sê sy. "My vriende noem my Lori." 'n Effense aksent? Sweeds? Duits?
Terwyl hy teenoor haar gaan sit, laat 'n sagte geur sy jeug in hom oopspring: sy ma voor die klavier, Mozart dartel deur die mure.
"Wat se parfuum gebruik jy?"
Sy antwoord dadelik, maar die naam gaan verlore in die stemme van mense wat die sitkamer binnekom.
"Fragrance may well be the signature of eternity."
"Ekskuus?"
Sy lag. "Sommer 'n reël uit 'n boek wat ek onlangs gelees het."
So raak hy op twee en vyftig verdwaas, verblind, benewel deur die liefde. In die oggende fluit hy 'n deuntjie, kam sy hare sorgvuldig, knip sy grys baard netjies.
"Die sfinks het vanmôre vir my geglimlag," babbel sy sekretaresse oor die telefoon. "Ek het byna flou geword. Hy is so handsome. Dink jy dis 'n pass?" Haar vet lyfie sidder haar tepels styf.
Elke aand is hy by Lori. Met dieselfde roekeloosheid waarmee hy geveg het,

gaan hy in haar op. Hy voel weer soos voor Chris se dood. Hy kan lag en laf wees. Sy kollegas frons. Wie is dié man? Die koue, berekende soldaat het plek gemaak vir 'n vriendelike, sagte, vreemdeling. Wat de hel: Jan het weer hoop. In die aande vou sy harde hande sag om Lori se kop, hy vryf oor haar oë, sy stem praat woorde uit 'n fontein wat hy nie ken nie.
Twee briewe van Elsa:
Jan
Ek het die tekens gelees. 'n Vrou weet sulke dinge instinktief. Jy kan maar 'n prokureur gaan sien. Ek sal nie die egskeiding betwis of onredelik eise stel nie. Pos die stukke aan my suster. Intussen sal ek daar bly totdat ek 'n werk en blyplek kry.
Ek hoop jy is nou gelukkig. Sy moet beter wees as al jou sinnelose oorloë.
Elsa.

Jan
Die woonstel is betreklik ruim. 'n Groterige eet-sitkamer en dan die gewone: slaapkamer, badkamer, kombuis. Oorgroot genoeg vir een mens.
Ek het werk gekry as klerk by Binnelandse Sake: huwelike, geboortes, sterftes. Die salaris is nie wat wonders nie, maar ek kan darem lewe en die huur van die woonstel betaal.
Laas naweek was die kinders hier. Ons het oor die egskeiding gepraat. Hulle dink dit is die beste so. Chris het nog gevra: "Was Ma ooit met hom getroud? Hoe kan 'n mens met die stilte trou?"
Maar ons het darem goeie tye ook gehad. Veral in Italië. Pas jou op. Ek weet jy luister na niemand nie, maar probeer tog minder rook en drink.
Elsa.
Jan de Wet pak al sy papiere netjies in lêers. Al het hy maande gelede opgehou rook, hoes hy nog steeds. Hy lees weer vlugtig sy testament deur. Lori slaap.

Ek skaar my by die weemoediges
wat laat nag tevergeefse briewe skryf
in donker kamers na die stilte luister
verlange 'n brand in die bors

ek skaar my by myself
wat saam met die liefde
die donker dood in my omdra

ek begeer die antwoord van God
aan die einde van die boek Job

Skielik frommel hy die papier op. "Week bliksem!" Maar dan probeer hy dit weer glad stryk, die rimpels blý in die woorde.
Hy kyk na die leë tafel, die netjiese lêers. Alles is in orde. Dit is tog so dat die lewe 'n einde het. Niemand leef vir ewig nie. Maar die tydsberekening? Hoekom nou, noudat hy weet waarom die lewe gaan?

"Ek vervloek jou, dood," skreeu hy deur die woonstel. 'n Hewige hoesbui oorval hom, hy vou dubbel, sy maer lyf ruk.

Die oggend met die troue in die hospitaalkamer is, naas die ou dominee, die enigste getuies: die vet saalsuster; Lori, haar gesig wit — die oë groot en helder; Elsa maak asof sy nie daar is nie.
Rustig gaan die ou dominee deur die seremonie. Sy beroep het hom tot deemoed en vergifnis gestem: soveel soorte op aarde, soveel ellende. Wat God krom gemaak het, kan die mens nie reguit maak nie.
Met sy diep stem salf hy die formulier.
"Hoewel daar as gevolg van die sonde gewoonlik ook allerhande teëspoed en lyding oor getroudes kom, kan u nogtans in u hart seker wees van God se hulp en in die vertroue lewe dat Hy sy bystand aan u wil verleen, selfs wanneer u dit glad nie verwag nie.
"Jan de Wet, u het voor God en almal teenwoordig verklaar dat u Elsa de Wet as u wettige vrou neem. Beloof u dat u haar nooit sal verlaat nie, dat u haar sal liefhê en getrou sal onderhou soos 'n godvresende man aan sy vrou verskuldig is?"
Jan lê teen die kussings op die hoë bed. Hy haal swaar asem. Sy uitgeteerde liggaam is toe onder 'n laken. Net sy oë gloei soos iemand wat koors het. Ruik hý alleen die verrotte blomme?
Hy hoor die dreuning van die dominee se stem; vreemd, hy dink aan 'n gedig wat hy een aand in Lori se woonstel in een van haar honderde boeke gelees het. Terwyl hy lees, is die man skielik daar.

"Zij lag languit en leek een speelse hinde,
het tenger roofdier dat al naar hem keek:
haar prooi om langzaam te verslinden."

Die man het 'n geboë houding. Wit jas. Sy oë is effe rooi. Grys om die slape.
"Ek gaan nie van haar skei nie." Dit lyk of hy gewoond is om sy sin te kry.
"Kom jy, Jan?"

"Hij wist zich al verloren en ontweek
haar blik niet meer, verlangend om verslonden
te worden en haar warme prooi te zijn."

Hy kyk die man vas in die oë. "Dis ook nie nodig nie." Hy druk die man ferm by die deur uit.

"De wellust leeft van pijnen en van wonden
en drinkt vanouds het hartebloed als wijn."

Ná die ekstase in die loom voldane land van welbehae, Lori teen sy bors, sê hy: "Jy weet seker ek is besig om dood te gaan. Ek gaan weer met Elsa trou."
Die dominee aarsel 'n oomblik lank. Is daar nie 'n korter, genadiger manier nie? Maar sy sonore stem gaan onverbiddelik, op sy eie voort; jare se gewoonte laat hom instinkmatig op die gebaande weë bly. "Beloof u verder dat u heilig met haar sal lewe en haar in alles getrou sal bly ooreenkomstig die uitspraak van die heilige evangelie?"
Is dit die vet suster wat huil? Breek die dominee se stem uiteindelik? Jan kyk vanuit 'n hoogte, uit 'n tonnel lig na hulle almal: Elsa reeds in swart, die dominee ook, die suster snikkend op pad deur toe.
Lori lyk stralend in wit, haar oë nat amandels.
"Ek verklaar nou," die dominee se stem is soos baie waters, "dat Jan en Elsa de Wet hier teenwoordig regtens getroud is."

Peet van der Merwe
Kitaarslaner

Jan van Staden van Groot Marico se wêreld vertel my nou ander dag 'n interessante honnestorie.
Hy sê so min soos hulle pa vir donkies en honne omgegee het, so erg was sy broer, Paul, oor die diere. As hy sy tjap op 'n dier gesit het, dan is daardie dier die beste van sy soort en dan word alles omtrent daardie dier in die oortreffende trap beskryf. As dit 'n donkie is, dan is sy gelyke nie op aarde te vinde nie, as hy boonop 'n hings is, baklei g'n anner donkie beter nie en loop al wat donkievul is in die omtrek met een of anner besonderse eienskap van dié uitsonderlike eselsvaar rond. As dit 'n hond is, is die prentjie nie veel anners nie: hy alleen weet hoe om te baklei en in die jagveld kom g'n anner hond naby hom nie. As 'n slang hom byt, moet dit die giftigste soort wees en as hy nie daarvan vrek nie, is dit omdat hy gesout is teen al wat 'n slang se gif is. Sy honne was altyd waghonne duisend.
Jan vertel hulle pa het Paul met sy honne en donkies hulle gang laat gaan, solank hulle in sy oë die smalle weg bly bewandel het. En daardie smalle weg was nogal taamlik breed, want daarbinne kon 'n hond doen wat honne gewoonlik doen: hulle kon vreet, slaap, mekaar besnuffel, vir 'n week om die bure se tewe draai, sy gebied beskerm en hulle pa het selfs in sommige gevalle sy oë toegemaak wanneer Paul hulle op koue winteraande die huis binne smokkel. Maar g'n hond mog met die vee of die pluimvee lol nie. 'n Donkie kon nou weer baklei en teel na hartelus solank hy nie drade spring en die lande verniel nie. Hulle pa was genadeloos, al was dit "ons enigste ordentlike teelhings" of "die enigste hond wat gesout is teen mambagif". Dit het hom nie geskeel wat die dier se goeie hoedanighede was nie; by die geringste oortreding was die vonnis klaar gevel en daar was net een straf: dood op die plek met die twee twee. Die gevolg hiervan was dat hulle 'n redelike omset van honne gehad het.
Dit was so 'n maand nadat hulle pa die "beste haasvanger van die distrik" of "'n verdomde skelm eiervreter" (dit hang net af van wie se woord jy wou glo) vir oulaas met die twee twee gegroet het, dat 'n man een Saterdagmiddag met 'n stuk of ses honne op die plaas aankom. Elkeen aan 'n riem. Dis sy nering — hy's 'n honneventer.
Paul het 'n swak vir windhonne gehad, en soos die noodlot dit wou hê, is daar tussen dié spul so 'n opgeskote basterwindhond.
Jan vertel hy weet nie waar die honnesmous vandaan gekom het nie, maar hy't nog nie weer iemand met so 'n mensekennis teëgekom nie. Hy sê die man het hom net so 'n kyk gegee en na Paul gedraai en met hom oor die honne begin gesels. Hy sê, toe hulle pa kom kyk wat aangaan, toe weet die man presies hoe die wind ook daar waai. By hulle pa maak hy net verskoning

en verseker hom dat hy heeltemal in beheer is van die honne: "Hulle is almal goed vasgemaak." Hy soek net 'n bietjie water vir homself en as daar genoeg is, vir die honne ook. Hy wil nie 'n oorlas van homself maak nie en sy honne sal hulle gedra. Hy neem volle verantwoordelikheid vir hulle. "As meneer nie die honne op die plaas wil hê nie, sal ek maar aanstaltes maak." Die man het presies geweet hoe om met hulle pa se gevoel te werk, en dit was nie lank nie of die honne is in 'n ou hoenerhok toegemaak, terwyl hy met 'n beker koffie en 'n bord kos onner die kameeldoring op die werf ontspan.
Paul kon nie van die honne af wegbly nie, veral nie van die basterwindhond nie. Die honnesmous het Paul genoeg skiet gegee voor hy nader gestaan het. Toe hy sien Paul gee so baie aandag aan die windhond, sê hy: "Dis die kitaarslaner daai, hy slaan die kitaar en die ander dans na sy wysie. Maar ek wil hom nie wegmaak nie. As ek al ooit 'n hond teëgekom het wat kan dink, dan's dit hy. Jy't net nodig om eenmaal oor 'n ding te praat, dan weet hy presies wat jy wil hê. En kyk net hoe rustig hou hy daardie klomp. Hy't klaar die sake uitgesorteer, hy's die champ en nie een sal uit sy spoor trap nie. Ek wil hom nie graag wegmaak nie, hy help my te veel." Om 'n kort storie nog korter te maak: dit het nie te veel teenkanting van die honneventer nodig gehad om eers vir Paul en toe hulle pa te oortuig dat hulle die hond wil hê nie.
Hy's daar weg met 'n klomp kos in sy maag en in 'n sak, een hond minder in sy span, 'n rand of twee in sy beursie en 'n breë glimlag op sy gesig.
Dit het vir my gelyk of Jan aan die einde van sy storie is en ek sê vir hom dis nogal 'n interessante storie hierdie van die honneverkoper wat jou kitaar so vir jou kan bespeel dat jy dink dis jyself wat jou voet so lekker laat maathou.
Jan, man, sê hy. Dis mos maar hoe die mensdom is, as hy iets nie mag hê nie, of die doen daarvan verbied worre . . . solank iets vir jou buite perke bly, is dit vir jou aanloklik. En hoe groter die verbod, hoe groter die bekoring. Die Here het hierdie einste fout van die mensdom al met Adam en Eva gebruik toe Hy hulle verbied het om van die boom van kennis te eet. As Hy dit nie gedoen het nie, was die tweetjies nou nog doodgelukkig daar in die paradys. Hulle sou niks geweet het van mouterkarre, vuurpyle of besoedeling en 'n gat in die osoonlaag wat daagliks groter word nie, maar hulle sou ook dood verveeld gewees het, sonder 'n enkelte storie om te vertel. Hulle sou nie eens die assies van 'n uitgebrande vuurtjie gehad het om by nabetragting in te krap nie. Maar ek is nog nie klaar met my storie nie, sê hy en vertel verder.
En wragtig, wonner bo wonner, die hond wat toe die naam Kitaar gekry het, is alles wat Paul van 'n hond wil hê. Kwaai soos die duiwel teenoor vreemdes wat nie op die plaas hoort nie en so lieftallig soos 'n lammetjie teenoor vriende en familie en hulle kinners. As hulle hul ma op die plaas alleen moes laat, het hy nie 'n sentimeter van die huis af padgegee nie. Waar sy gaan, gaan hy saam en wanneer daar dan mense aankom en veral vreemdelinge, was hy soos haar skaduwee pal by haar. Hy kon 'n haas soos 'n gedagte inloop en 'n hoener of kalkoen het vir hom g'n bekoring ingehou nie — seker omdat hulle

hom dit nooit verbied het nie. Wat hom aanbetref, kon vee net sowel nie bestaan het nie. 'n Gehoorsame hond, soos g'n kind ooit op hierdie aarde kan wees nie.
Jan vertel dat Kitaar na so 'n paar maande op die plaas eendag net verdwyn het. Dit was net nadat hy hom so uithaler begin bewys het. Almal was omgekrap — tot hulle pa het op 'n slag gesug en gesê: "Ja-nee, ek't gedog dis te goed om waar te wees. G'n hond het net goeie eienskappe nie of hy vrek jonk." Maar na die vierde dag, die oggend, is die hond daar. Stukkend gebyt en van die bloed, jy kon sien hy was in 'n geveg, maar ewe stertswaaiend en doodgelukkig. Hy vertel toe hulle 'n ruk daarna hoor die boerboelteef van 'n ou oom so 'n sewe, agt kilometer van hulle af het 'n klomp windhondkleintjies, toe loop Paul se beker van geluk oor.
Dit het vreeslik goed gegaan met hulle en Kitaar. Paul het nie meer nodig gehad om te lieg nie en sy lojaliteit het begin vrugte afwerp. Wat van Kitaar verwag is, het hy gedoen. Hy is toegelaat om in die huis te kom en Jan het selfs hulle pa betrap dat hy vir hom skelm kos van die etenstafel af voer. Dit het vir Jan gelyk of sy broer werklik geglo het die hond kon dink. Hy't selfs met huisgodsdiens onder die gebed gesien dat Paul Kitaar se oë toe hou en hy het eendag op hom afgekom waar hy vir Kitaar uit die Bybel voorlees. Paul het snaakse idees gehad en Jan het dit oorweeg, maar toe tog nie vir hulle pa daarvan vertel nie.
Paul het hom allerhande goed geleer. Hy't geleer om saam te hardloop as hulle perdry en as hulle 'n geweer saam had, het hy altyd agter hulle gebly. Hy't nie eens gehardloop na die skoot geval het nie; hy moes eers die teken kry. Hy't ook nooit 'n gekweste bok êrens anders as aan die neus beetgekry nie. Paul het hom geleer om niks te eet alvorens een van hulle nie vir hom gesê het nie: "Dis kosjer, Kitaar, die Jood is betaal." Hulle het hom een hele halwe dag by die kosbak laat lê. Hy het die toets geslaag. Jan vertel Paul wou nie kyk of Kitaar liewer sou vrek van die honger eerder as dat hy ongehoorsaam is nie. Hy het hom beskuldig van te min vertroue in sy hond, maar Paul wou nie aan daardie aas byt nie.
Kitaar het gereeld weggeraak en na 'n paar dae weer teruggekom. Daarop kon hulle reken, hulle het net nooit geweet wanneer 'n snuf op die wind hom weer die wanderlust sou gee nie. Daarby moes hulle hul maar berus, want behalwe dat Paul dit nie sou toelaat nie, wou hulle pa nie die hond regmaak nie. Hy't geglo 'n mens vat veel meer as net die dier se manlikheid weg.
Ou Jan vertel hy't begin glo die hond word 'n windhond genoem, nie omdat hy so vinnig soos die wind kan hardloop nie of omdat hy so 'n lang wind het nie, maar omdat hy so 'n gevoelige neus vir die veranderinge op die wind gehad het. Daardie honneventer het nie gelieg nie, hy was beslis 'n kitaarslaner. Hy sê die hond was so drie jaar by hulle toe gebeur dit waarvoor hulle almal gevrees het.
Dit was na 'n redelike droogte en nadat goeie reëns uitgesak het, dat die besproeiingsdam begin oorloop het. Hulle wou gaan kyk of daar geelvis teen

die stroom probeer opswem. Met 'n bietjie moeite, en soms geluk, het hulle altyd 'n paar knewels sommer met die hand in die vlak water tussen die klippe onder die damwal gevang. Die reën was egter nie genoeg nie, die water het net-net oor die uitloop gestoot. Dit was vir hulle lekker om op die wal te loop met die water wat byna spieëlglad aan die een kant lê en aan die ander kant die drie, vier meter wegval. Hy vertel, soos die ongeluk dit wou hê, het 'n maat van hulle wat ook na die water kom kyk het, van die ander kant oor die damwal na hulle begin loop. By hom was sy hond, 'n teef. Hulle was al 'n ent weg en Kitaar, wat agter iets aan was, het skielik uit die bosse gekom, op die keerwal vasgesteek en angstig begin blaf. Dit moes seker vreeslik snaaks vir hom gelyk het om die mense en die hond bo-op die water te sien loop. Paul het hom geroep. Hy het tot by die water gekom, vasgesteek en toe soos 'n Petrus van ouds op die water probeer loop, so al of dit die natuurlikste ding op aarde is. Die vastigheid wat hy onner sy pote verwag het, was net nie daar nie. Hulle het nog vir die koddige manier waarop hy ontnugter in die water rondgetrap en uiteindelik gesink het, staan en lag, maar toe hy nie weer bo die water verskyn nie, het die deuntjie gou verander.

Hy't eers die volgende oggend opgeblaas teen die wal gedryf.

Paul was gebroke en het hom loop en verwyt dat hy nooit die hond leer swem het nie.

Jan sê hy moes net koes om te sorg dat Paul nie agterkom dat hy lag nie, want as hy aan Kitaar dink, dan sien hy daardie uitdrukking van verbasing op die lang hondegesig en die manier waarop hy trap, trap en weer trap om die vastigheid waarop hulle loop onder sy pote te kry.

Hy het nie toe daaraan aandag gegee nie, maar hy vermoed dat die wind van die teef se kant af na Kitaar toe gewaai het. As hy nie so haastig was om by haar uit te kom nie, het hy dalk die water versigtiger ingegaan.

Van hulle pa kon Paul nie simpatie verwag nie, maar daardie dag het hulle 'n ander indruk van hom gekry wat hulle baie versigtiger gemaak het vir wat hulle in sy nabyheid doen of sê.

Hy het by Paul kom staan en sy hand op sy skouer gesit en gesê: "Ja, my kind, jy moet maar nooit te veel van 'n dier of 'n donkie verwag nie, al het jy hom hoe lief. Jy't nie nodig gehad om hom te leer nie, alle honne is natuurlike swemmers. Miskien was die water te koud en die skok vir hom te groot; miskien — hoe sal ons weet — moes hy maar versuip." En nadat hy 'n rukkie aan sy pyp getrek het, sê hy op sy stil manier: "Jy't hom seker niks geleer van Petrus se lopery op die water en van geloof en kleingeloof nie. Hyt't nou wel deel gehad aan die vreugdes van die sondeval, maar probeer soos jy wil, al lees jy vir 'n dier hoeveel maal uit die Bybel, van die boom van kennis sal jy hom nooit kan laat eet nie."

Peet van der Merwe
Taai

Taai skrik as die honde 'n paar treë voor hulle uit die bosse breek. Hy lig sy kierie, maar dan herken hy die groot rifrug aan die voorpunt. "Seun!" Die hond ken die klank van sy stem, ontspan, en kom dan swaaistert-swaaistert nader. Die ander honde het vasgesteek en bly wantrouig op 'n afstand rondmaal. As hulle die haas en sy bloed aan hom ruik, is daar probleme. Hy hou die haas na die rifrug uit. Toe die hond vorentoe spring en hap, ruk hy weg en gooi die haas hoog deur die lug van hom af weg.
"Jy moet oppas," sê William. "Jy's vol bloed, netnou dink hulle jy's haas se kind."
"Maar jy kan mos nie 'n haas verdomp vashou as hy moet keel-af nie!"
"Ek weet dis nie jou skuld nie," sê William. "Ek wil maar net hê jy moet versigtiger met die brakke. Netnou bevlieg hulle jou."
Taai luister nie verder nie; hy ken die honde. Die rifrug is heel voor as die haas grondvat. Wanneer hy die haas opraap, skud hy hom verwoed en staan 'n oomblik lank stil, sy nek gekrom en dan is die ander honde by.
Hy wou nog kyk hoe die honde die haas verskeur, maar dis reeds te donker. 'n Paar van hulle het hy nog nie voorheen gesien nie. Hy kom die trop byna elke dag in die veld teë en nog nooit was dit presies dieselfde klomp wat saam jag nie. Daar is altyd een of twee vreemdes by.
"Ek hou nie van die spulletjie nie," sê William. "Kom ons wikkel. As ou Bornman moet sien hoe jy nog vir hulle kos gee, sal daar nie net moeilikheid in die land wees nie."
Bang, hè? dink Taai.
Hulle begin aanstap en laat die honde wat skielik doelloos daar rondruik nadat die haas opgevreet is, agter.
Hulle moet deur die boord. Dis die veiligste. Daar kry hulle altyd die plaashonde en sonder hulle sal hulle nie ongemerk op die werf kan kom nie.
Die aand is warm en daar is geen maan in die lug nie. Met al die bome en struike om die huis, is die kanse skraler dat hulle betrap sal word. Hulle moet net versigtig wees wanneer ou tant Non uitkom nadat sy die skottelgoed klaar gewas het. Met haar weet hulle nie so mooi nie. Sy is al een wat in die huis toegelaat word en sy kan haar so heilig hou.
By die draadheining om die boord gaan hulle staan. Taai luister of hy nie iets kan hoor nie. Dan wip hy oor die draad en onmiddellik wanneer hy aan die ander kant grondvat, koes hy onder die bome in en fluit saggies. Na 'n rukkie fluit hy weer. Hierdie keer is daar beweging. Hy wag tot hy die groot kop van die boerboel duidelik kan onderskei voordat hy sy hand in sy sak steek en die kaalgeplukte voëltjie uithaal. Die hond kom stadig aangestap tot by hom en vat die voëltjie wat na hom uitgehou word.

Ek sal hom darem maklik kan vergiftig as dit nodig word, dink hy.
"Kom maar," fluister hy vir William en wanneer hy langs hom staan, sê hy: "Die Dobermann sal seker nou-nou kom. Ons kan maar so 'n bietjie wag."
Die hond bly om hom draai en snuif na hy die voëltjie ingesluk het. Taai gaan sit plat op die grond en stoot die hond 'n entjie van hom weg. "Soontoe ou stinkasem," sê hy. "Jy maak my benoud. Gaan haal liewer vir Blackie dat ons by die huis kan kom." Hy het dit skaars gesê toe die hond voor hulle tussen die bome deurgedraf kom. Taai fluit saggies. Die geluid wat hy uiter, is skaars harder as 'n fluistering. Van die twee is die Dobermann die senuweeagtigste. Net een blaffie van hom sal genoeg wees om die hele aand op 'n mislukking te laat uitloop.
Taai haal nog 'n kaalgeplukte voëltjie uit sy sak en hou dit na die Dobermann uit. Die hond sluk dit met een hap weg en gaan ruik aan William wat skuins agter Taai kom sit het. William bring ook twee voëltjies te voorskyn wat hy vir die honde gee.
Elke keer wat hulle die honde so voëltjies voer, dink Taai daaraan hoe hy en William gesukkel het om die honde aan hulle gewoond te maak tot hy op die idee van die kaalgeplukte voëltjies gekom het. Nie eens 'n volle maand daarna nie toe vreet die honde uit hulle hande.
Die Dobermann kom lê by hom. Hy gee hom nog 'n voëltjie en krap hom agter die ore en onder die keel. Die hond draai hom op sy rug en stel sy pens bloot om gekrap te word. Die hond is warm onder sy hand. Hy geniet dit om hom so te aai. Van kleintyd af is hy so lief vir honde. Seun was syne, maar hy kon hom nie genoeg kos gee nie, toe leer hy hom om vir homself te sorg. Soms is hy jammer die hond is so wild, want hy is slim en kon 'n bruikbare dier word. Ander kere as hy hom sien as leier van sy trop met daardie trotse houding, is hy weer bly hy kon hom iets gee waarna hy self soms hunker.
"Ons kan maar loop," sê Taai. "Gaan jy maar eerste en hou die ou grote daar by jou, netnou kom neuk hy weer by my en maak die wêreld vir my moeilik."
"Elkeen vir homself," sê William as hy opstaan en wegstap met die boerboel agter hom aan.
"Vir jouself," sê Taai. "Kry jou by die platklip." Jy hoef ook nie te bekommer nie, ou maatjie; ek sal nie van jou verwag om my te help as ek in die benoudheid is nie, tien teen een sal jý die een wees wat na mý roep.
Die hond lê uitgestrek terwyl hy sy pens krap. Dit sal maklik wees om hulle dood te maak, dink hy.
Taai wag tot hy seker is William het homself gemaklik gemaak voor hy opstaan. Hy ken die huis soos die palm van sy hand en kan amper al die meubelstukke in elke vertrek opnoem. Hulle weet ook waar die geweerkluis is. Hulle weet nog net nie waar die sleutel gebêre word nie. Abie-hulle vermoed ook daar is iewers 'n kluis waarin hulle hul geld en juwele bêre. Miskien hoef hulle nie meer lank hiermee aan te hou nie.
Hy hou daarvan om aan die voorkant dop te hou, miskien kan hy weer die

vrou in die oog kry.
Hy het gehoor sy was 'n joolkoningin op Stellenbosch. Hy het ook 'n berig in 'n ou koerant gesien met die opskrif: *Skoonheidskoningin word boogskutkampioen*, waarin vertel word dat haar groot begeerte is om eendag 'n wildplaas te besit. Onder 'n foto van haar was 'n byskrif wat gesê het: "Hierdie Artemis wil liewer diere bewaar as om hulle te jag." Hy het nie veel daarvan verstaan nie, want hy weet nie watse ding 'n Artemis is nie, maar hy moet saamstem: sy is mooi. Hy het nog nooit so 'n mooi vrou soos sy gesien nie.
In die tuin wag hy eers om seker te maak alles is veilig. Die sitkamerlig brand nog; hulle is seker nog besig om TV te kyk. Hy tel die voëltjies in sy broeksak; daar is nog vier. Hy haal drie vir die hond uit en laat hom onder 'n boom om te vreet.
Hy kan die blomme in die tuin ruik. Daar is malvas en angeliere en rose. Hy ruik ook die soet reuk van die grasperk wat vroeër in die dag gesny is en die bloed van die voëltjies en die haas aan sy klere en hande.
Dis net 'n paar treë, drie, vier, vyf, ses en hy is onder die lukwart en tussen die malvas en krismisrose onder haar kamervenster. Hy maak hom gemaklik teen die stam van die lukwart. Die vensterbank is nie so hoog nie en hy kan sonder om hom te roer tussen die blare deur die grootste deel van die kamer sien.
Die hond het weer aan hom kom ruik, die laaste voëltjie gekry en daar naby gaan lê.
Hy wag nie lank nie. As die lig aangeskakel word, skrik hy, maar ontspan as hy haar die vertrek sien binnekom. Haar hare hang los tot op haar skouers en blink in die lig. Sy loop tot by die spieëltafel en krap in die laai. Sy haal botteltjies uit, skroef hulle oop en ruik aan die inhoud. Die meeste bêre sy weer, ander sit sy eenkant. Sy is nie haastig nie en alles wat sy doen, doen sy heeltemal ontspanne. As sy klaar is, loop sy met 'n hand vol botteltjies die vertrek uit sonder om die lig weer af te skakel. Na 'n rukkie is sy terug om nog iets te kom haal en dan skakel sy die lig af.
In die donker hoor hy 'n deur oop en toe gaan. Dit moet tant Non wees wat op pad huis toe is. Hy hoor haar voetstappe om die hoek kom. Hulle kom al nader. Hy sien haar met die paadjie langs kom. Die hond spring op en gaan haar tegemoet.
"Sie jy! Sie jy!" sê sy.
Tant Non loop verby. Hy het amper gedink sy gaan staan. Hy is baie verlig, sy kan vir hulle baie probleme gee. Hy luister tot hy haar nie meer hoor nie. William sal seker ook nou-nou koers kry platklip toe as hy nie al weg is nie.
Na 'n ruk kom die vrou weer die kamer binne en begin klere uit die kas haal en op die bed neersit. Dis ligroos en deursigtig. Hy voel hoe die bloed na sy kop toe stoot. Dan vir die derde keer die aand loop sy die kamer uit en skakel die lig af.

Die sitkamerlig brand nog. Agter is al die ligte seker af. Hy sak weer teen die boom af en kry sy sit.
Verbeel hy hom of is dit die honde wat daar bo teen die hang blaf? Hy hoop hulle kry iets te vrete vannag. Hy kon darem vir hulle die haas gee. Hulle vreet ook net wat voorkom. Een slag het hulle 'n kat geskraap en opgevreet. 'n Ander keer 'n slang. Die kere wat hulle 'n duiker of 'n steenbok gevang het terwyl hy by was, het hy probeer om hulle te verwilder — dis mos koningskos — maar die rifrug het hom elke keer bevlieg en aan die hand gebyt. Sy kierie het nie eens gehelp nie.
Hierdie keer hoor hy haar kom. Iewers gaan 'n deur oop en die gangmuur oorkant die kamerdeur word verlig. Wanneer sy die kamer binnekom, het sy 'n japon aan en 'n handdoek om haar kop gedraai. Sy gaan sit by die spieëltafel en vryf haar hare met die handdoek droog. As sy daarmee klaar is, haal sy 'n borsel uit die laai en begin met lang hale haar hare borsel. Eers van voor af agter toe, dan van agter af vorentoe, dan weer na die kante en dan weer agteroor en vooroor.
Sy is so mooi soos iets uit 'n vreemde wêreld.
As sy tevrede is met haar hare, staan sy op en bekyk haarself in die spieël. Sy staan 'n entjie terug en skud haar kop sodat haar hare in haar gesig hang, dan vee sy dit uit haar oë en draai haar kop eers links, dan regs. Sy draai haar rug na die spieël en kyk oor haar skouer na haarself. Haar hand soek na die koord van die japon. Met een beweging gly die japon oor haar skouers tot op die vloer. Hy kan sy oë nie van haar af hou nie, van haar borste, van haar gladde heupe en haar skaamhare krullerig en blink in die lig.
Dis net 'n tree dan is hy teen die venster. Maar die beweging het haar nie ontgaan nie. Hulle staar mekaar aan. Hy kan sien hoe haar lippe beweeg. Dit duur net 'n oomblik. Sy gryp iets op die spieëltafel en gooi. Die venster breek en stukke glas spat oor hom. Hy het sy kop weggeruk maar staan nog voor die venster. Hy kan nie uitmaak wat sy gil nie. As hy weer sy oë oopmaak, het sy die japon opgeraap en hou dit voor haar. Hy staan in die lig wat uit die kamervenster skyn.
As hy Bornman die kamer sien binnekom, wag hy nie meer nie en koes tussen die struike in en laat loop boord toe.
Voor hy by die boord kom, gaan die ligte om die huis aan. Dit maak dit vir hom makliker, maar nou is hy ook 'n maklike skyf. Hy hoor hoe Bornman vir die honde skreeu. As hy net nie die haelgeweer by hom het nie. Hy bars deur die struike en uit die hoek van sy oog sien hy iets op hom afstorm. Dis die Dobermann. Dônner. Hy het sy kierie daar laat lê. Hy kan nie nou gaan staan nie. As hy net voor hom by die hek kan uitkom. Maar die hond haal hom in. Dis nou maak of breek, dink hy. Hulle kom gelyktydig by die hek aan en wanneer die hond hom byt, slaan hy met die vuis so hard as wat hy kan na waar sy snoet moet wees. Die hond los en steier tjankend agteruit. Hy hoor hoe Bornman vinnig nader kom. Dan is hy deur en een, twee, drie, vyf treë en hy lig hom oor die heining. Dis nie lank nie dan vee die ligstraal van 'n jaglamp oor die veld en

begin om hom dans. Die lig raak skielik weg. Hy hoor hoe Bornman vloek. "Dis reg jou, bliksem, breek jou blêrrie nek." Dan spring die lig weer oor die bossies en hy hoor weer die geblaf agter hom. Maar dis nie net die boerboel alleen nie. Magtig! Hy het nie hard genoeg geslaan nie. Hy het nou 'n voorsprong op hulle, maar die lig bly oor, op en om hom. Dit sal ook nie help om nou plat te val nie. Die geblaf kom al hoe nader. Hy's teen die hang en hardloop tussen die bome in. Die ligstraal raak weg en hy hoor Bornman skreeu en roep in die donker, maar die honde kom al hoe nader.
Dan hoor hy iets anders. Dis 'n klank wat hy goed ken. Seun! Die hondetrop! Sy keel brand, sy bors fluit en agter hom hoor hy takke breek en 'n angsjaende fyn getjank en geblaf wat aanswel en al hoe harder word. Bliksem! Dis klaar, dink hy en probeer nog harder hardloop.
Die eerste hond wat bykom — groot en swart in die nag — kry hom aan die hemp beet. So in die hardloop trek hy uit en slaan, maar ander kom by en hy kan nie alle kante toe slaan nie. Hy kry 'n hap in die dy en die hemp word uit sy hand geskeur. Dan's hy teen die grond; hy spring op, hardloop en slaan. Seun! wil hy skreeu, maar daar kom geen klank uit sy keel nie. Die bloed stroom teen sy been af. Hy kom nie weg nie. Dié keer lgryp die rifrug hom aan die arm en pluk hom weer teen die grond. Hy's op sy knieë en slaan woes na die donker gemaal en getjank-blaf om hom. As William net wil kom kyk wat aan die gang is, hy moet tog naby die platklip wees. Hy beur op en vorentoe. Een, twee, drie treë, dan trek hulle hom weer neer. As hy val, word daar na sy gesig gehap. Hy probeer keer, slaan en skop, maar daar is te veel van hulle. Elkeen probeer nou net 'n bytplek kry. Hy probeer roep, maar al wat hy uitkry, is 'n benoude gil. Hy beur orent. Hy het nie meer krag om te keer nie. Hy word aan die strot beetgekry en teen die grond geruk. Hy voel sy vleis skeur en hy hoor 'n geroep in die donker en alles word swart om hom.

Peter Louw
My blonde, gasvrye vriendin

My blonde, gasvrye vriendin
gee haar onvoorwaardelik,
volkome en herhaaldelik
oor aan die verowering
en die magtelose oomblik,
openlik verlore in
wederkerige betowering . . .

verdwyn dan later in die badkamer
en skuif die grendel saggies in.

Die geboorte van Hitler

Die vroulike skede is glo huis
vir ontelbare kieme wat floreer
in daardie gasvry atmosfeer

van ou gestolde bloed
en klam wande van 'n donker hool.
Ek het dit altyd al vermoed:

ons ontstaan in 'n riool
en is verbaas as 'n gedrog
hom losmaak uit die moedervog.

Sarina Dönges
Die digter as regisseur

vannag steek julle weer lyf weg
en die uur word laat.
êrens mimeer 'n grootoog-uil sy maat

maar ek besweer die rus. sweer:
dit is my laaste stuk. nagteliks
moet ek wars lywe tem; die stem nuanses leer;

emosies stroop tot kliniese beheer
en as ek reken: nóú leef selfs die swart pupil
is ons eenmaal deur, terug by bladsy nul.

verdomp! rond nou die fyn essensies
van 'n spel af met willose akteurs,
lomp gebare, allerlei pretensies

om eindelik net potensies op te voer
op hierdie swart en wit verhoog,
sonder encore van 'n ander oog.

ten slotte is dié lewe net respyt:
ons wag 'n lewe lank
op die dood se profyt.

Louise Boshoff

Herfs
het so stil gekom
so sag sag saggies
op kussinkies katpootjies
soggens skuur
sysagte silwermisvag
teen enkels
amberblare blink
katoë
skemer spin
'n vae koue klamheid
teen hande
speels
so speels
gly eerste ryp
naels uit.

Louis Kotze
Con fretta

Dankie vir jou briefie
Luister nou na snit
Stuur vir jou Bergonzi
Manjifiek in la Boheme
Rudolfo oorspronklike
Sonder weerga
Laat jou siel hang
Soos 'n lappie protoplasma
Aan 'n dun-dun draad
Daar ver in die eter
As hy aan die sing gaan

Dis nat hier ganse versuip
Regte weer vir luisterverse
Pavarotti voortreflik
Natuurlik vir jou sal ek
Spraak jou sprok die uwe
Prima donna persoonlik
Jou faktotum
Draai oop die volumes
Laat die gode
Binnekom

Atlas

Elkeen sy kwota om te dra
Ovale vriendjie wentel
Om eie as soveel vrae
Om te vra
Rotasie internasionale datumlyn
Getye van oseane planete sterre maan
Rig my komper lynreg
Teen steiltes van ou aardbol op
Meet sterkte van sonstraal
Eksak in megawatt
Staan half verstom
Voor dit alles
Verlange hartseer
Onmoontlik om te meet
Lewe te kort
Te veel om op te swot

Juan Coetzer
Ballade van die Mindaetrein

— ook vir willie en shaun

Van die boonste slaapbank
staar my sweterige lyf
deur die dowwe naggloeilig —
waar ons elke trein toewuif
en die rsm se hiet
en gebied uittart
deur 'n ligsinnige lied
veertig dae te neurie

terwyl oefenende brownings
oor vlaktes dreun
probeer ek verveeld
die waggelende steun
van flossies neerskiet
in die gillende damp
van 'n volgevrete muskiet
op weg na bloediger dae

Nat en stil uit newels
van die reën word my trein
gebore tot die dag;
in koorsige bewussyn
soen ek my verdriet
by inkomende platforms
vaarwel maar poog verniet
my ysterwiele op te lig.

bleek malariamirages ontbied
die mindaekiem se silwer spoor
wat in die dynsige niet
sy kronkels bewend wegsteek.

Muses

ons hipnotiese oë gloei
deur die deinende maan
en sterre vir besieling

en as snakkendes na-aan
die oseaan se flikker
hand-aan-hand slenter

dan weet ons dat hul
êrens na die beswyming
van ons oerwiegie smag

stil staar ék waar bergtoppe
en mirage teen die kim
mekaar eindeloos bemin . . .

Leona Venter
Die "denk" rondom die dood by T.T. Cloete

N.P. van Wyk Louw het in *Berigte te velde* (1939: 15) opgemerk dat in elke groot kunswerk 'n "staalharde struktuur van die denk" verborge is en dat elke groot kunswerk die volmaakte formulering is van 'n lewenshouding wat ook intellektueel deurworstel is.
Die staalharde — maar sinsoekende — struktuur van die "denk" rondom die dood is opvallend in T.T. Cloete se poësie. Die keuse van die titel *In teen die groot vergeet* vir 'n huldigingsbundel by geleentheid van sy sestigste verjaardag in 1984 vang juis dié trek in sy poësie op.
Uit talle voorbeelde kies ek drie gedigte: "Gebreekte bene" (p. 79) is die eerste, "Egidius" (p. 79) die voorlaaste en "Alle grappies op 'n stokkie" (p. 80) die laaste gedig in die sesde afdeling van T.T. Cloete se bundel *Jukstaposisie*. Saam — en saam met die ander gedigte in die afdeling — vorm hulle belangrike skakels in die besinning oor die dood wat die sesde afdeling in 'n besondere sin aan die tweede afdeling van die bundel verbind. Die "groot stilte" wat in "Huis oordag" (p. 29), die eerste gedig van die tweede afdeling, "in die dak in die stene en die fondament kraak", is 'n *doodskraak* wat van gedig tot gedig deurklink tot in die desperate "apokalipties(e)" val in "Prediker" (p. 33). Dit bly egter nie in dieptes gans verlore steek nie. In die res van die tweede afdeling is daar 'n (voorlopige) ontstyging aan die doodsvrees. In "Grieke vandag" (p. 35) verwag die eenvoudige hedendaagse Grieke die dood "rustig en onbevrees en nugter" en in die volgende gedig, "Pan" (p. 36), is daar 'n opvallende lewensbewussyn in die slotverse deur die assosiasie met "die oeroue rietfluit van die onuitdoofbare Pan".
In bundelverband is die eerste gedig van die sesde afdeling van *Jukstaposisie* dus 'n voortsetting van die doodsbepeinsing. Hoe die opvattings oor die "temas" van die ander afdelings ook mag verskil, is resensente feitlik eenstemmig met betrekking tot dié van die sesde afdeling. Volgens Henning Snyman (1983: 19) konfronteer die sesde afdeling die mens met sy tuiskoms in die dood; Pierre van Wyk (1983: 18) benadruk "die dood — wat soms met respek behandel word en soms nie". Brink (1983: 31) hou die doodsgegewe in die tweede afdeling in gedagte wanneer hy sê: "in 6 domineer die doodgegewe weer (wat vanself sal demonstreer dat geen afdeling ooit 'selfgeslote' is nie, maar dat daar 'n voortdurende motiewewisseling en -ontwikkeling is, dikwels in fugale konstruksie)". Die verskillende nuanses in die besinning oor die dood in gedig na gedig in minstens twee afdelings (die tweede en die sesde) ondersteun die alternatiewe uitleg by *Jukstaposisie*: "uitwendige aangroei" (Van Dale) — en seker ook *inwendige* aangroei — naas die gebruiklike opvatting van naasmekaarplasing.
Benewens die tematiese verband met die *tweede* afdeling is daar ook 'n

besondere verwantskap met die *vierde* afdeling waarin die filosofie van Descartes as inter-teks[1] ont-dek kan word (vgl. Venter 1988: 170-183) met die titel "Ergo sum" (Cloete 1982: 57) as kode — maar dan eers in die derde gedig van die afdeling, sodat die leser teruggestuur word om die voorafgaande twee gedigte opnuut te ontgin en die spore van Descartes se eksistensiële redenasie en dualistiese sisteem te herken as inter-teks. Die sesde afdeling tree op 'n besondere manier met die vierde in gesprek deur die ontwikkeling van 'n konfliktiewe filosofiese gedagtegang. Reeds in die eerste gedig van die sesde afdeling, "Gebreekte bene" (p. 79), word Blaise Pascal (1623-1662) by implikasie bygeroep en deur ekstratekstuele kennis wat aan sy naam geknoop word ook ander merkers van die filosofiese interteks vermoed. Die onderskrif by "Gebreekte bene" — (Joh. 19) — stel die gedig ook in jukstaposisie met díe Bybelgedeelte wat die volgende bied: dat Pilatus Jesus laat gesel; die kruisiging; dat Christus se bene *nie* gebreek is nie; terwyl die "rowers" (Matt. 27: 44) wat saam met hom gekruisig is, se bene wel gebreek is. Die ekstratekstuele gegewe dat die breek van die bene wat die ander kruiselinge te beurt geval het by die Romeine 'n selfstandige straf of 'n wrede middel was om 'n einde aan die lewe te maak (Bouma 1950: 182-183), lê 'n moontlike verband tussen die dood (met gebreekte bene) en straf of wreedheid. Daar is dan ook 'n opvallende *geweld*sekwensie in die gedig, waarin die konsekwente teenwoordigheid van die [x] opval: "af*g*estort", "hang pap*g*esi*g*", *g*rynsla*g*" (met die foniese absorpsie van "sla*g*"), "*g*ebreek", "bloederi*g*". Die gedig begin trouens met die staccato-waarskuwing: "loop li*g* loop versi*g*ti*g*", wat fonies verbande lê met "Skouspel I" in die eerste afdeling deur sowel die [x] as die [ə], die "glasbreekbaar"-konteks heraktiveer en die gedagte van die teks as *weefsel* benadruk. Die suggestie van gevaar word gedra in woorde wat deurlopend 'n [x] bevat: (loop) "li*g*"; "versi*g*ti*g*", "bly we*g*", "swart aard*g*ate" (diepte), "li*g* se torings" (hoogte). Daar is trouens drie uitdruklike waarskuwings: "loop lig", "bly weg", "sit stil".
In die gedig is met betrekking tot lokaliteit alleen sprake van "die hysbakskag". Die gediggegewe van "Gebreekte bene" kan ekstratekstueel in Potchefstroom gesitueer word. Die grusame gebeurtenis is gegrond op die dood van 'n Potchefstroomse student wat in 'n hysbakskag afgeval het. Die fiktiewe naam — "Breggie Vlok" — enkodeer breekbaarheid (Duits: "brechen") en ligtheid ("vlokkie"). Laasgenoemde word gekanselleer deur die geweld van "afgestort", konfliktief in die skag van 'n *hys*bak. Ironie word so as struktureringskomponent gesuggereer.
Die waarskuwing in die tweede strofe: "bly weg van swart aardgate", lê verbaal en semanties intergedigtelike verbande met "Suidpool en senit", die tweede gedig in Cloete se bundel *Angelliera* (p. 2). In die tweede lid van die

1. Ek gebruik die koppeltekenvariant *(inter-teks)* met die betekenisonderskeiding dat ek daarmee van 'n *aanwysbare* inter(-)teks praat, teenoor *intertekstualiteit* as 'n algemene veld van anonieme formules waarvan die oorsprong selde gelokaliseer kan word: teks as weefsel, soos in die definisie van Barthes (in Young (ed.) 1981:39). Ek doen dit met erkenning aan Hambidge (1986:25-43).

gedig is daar sprake van 'n "Hy" (by implikasie God) wat in swart heelalgate werk. Met die assosiasie dat God in "swart heelalgate" werk, is die verband gelê tussen die onafwendbaarheid en die onbegryplikheid van die val. Die "bly weg"-waarskuwing geld ook van die "lig/ se torings". Diepte en hoogte word in 'n gevaarkonteks aangebied, met die "plattegrond" as veilige gebied. Die wegbuiging van "plat grond" ten gunste van "plattegrond", die horisontale projeksie (H.A.T.), stel die horisontale voorop. Die (siniese?) implikasie is: leef versigtig, avontuurloos, vry van gevaar.
Die val is 'n duratiewe "valvalval": 'n repeterende "val", 'n verbale en ritmiese variant van "vouknakval" in "Skouspel I" en ook in verband te bring met die apokaliptiese val in "Prediker". In "Gebreekte bene" blyk dit 'n kosmiese val te wees:

ligeeue verby die maan
weg van die son deur die heelal
deur solêre membraan ná membraan (.)

Futiliteit staan voorop in "verby" die maan, "weg van" die son, "deur" membraan ná membraan (by implikasie sonder om "opgevang" te word). Die liggaamlike oriëntering van die eerste deel van die gedig (gesig, bene, skaamte, mond) word in die tweede helfte opgevolg deur 'n ruimtelike bewussyn: maan, son, heelal. Die enkele geval word dus in universele verband aangebied. Die val deur die "pneuma" (in plaas van "lug") betrek ook die gees. Die gedig is trouens 'n ikoon van verweefdheid: van die "werklikheid" (die individuele gebeurtenis), Bybelse stof en 'n sewentiende-eeuse filosofie — 'n simbiose wat 'n "staalharde struktuur van die denk" by die outeur illustreer en van die leser verwag. Die losstaande slotvers (met "paskal" tipografies simmetries) plaas naamlik die Bybelse konnotasie van die "gebreekte bene" in die omlysting van die denkwêreld van Blaise Pascal: Franse filosoof, matematikus en onder meer eksperimenteerder met hidrostatiek en pneumatiek. Die wetenskaplike empiris sien (anders as Descartes wat *rede*georiënteerd is) die *hart* as oorheersend by beslissings wat die mens moet neem: "The heart has its reasons, which reason does not know" (Pascal 1943: 78 (277) — met die syfers in hakies hier en verder die nommer van die meditasie).
As gelowige filosoof besin Pascal veral oor die misterieuse verhouding tussen die mens en God. Pascal bemoei hom in *Pensées* met die nietigheid *(misére)* en die grootheid *(grandeur)* van die mens.
Om na "Gebreekte bene" en enkele Pascalse merkers terug te keer: Die "torings" in vers 8 kry verwysingswaarde deur die buitetekstuele inligting dat Pascal die rol van lugdruk in die hoogte van die kwikkolom onder meer deur die bestyging van die toring van die St. Jacobskerk in Parys gekontroleer het. Pascal (1943: 19-20 (70)) gebruik ook die toringbeeld om te bewys dat niks permanent is nie: "we burn with desire to find solid ground and an ultimate sure foundation whereon to build a tower reaching to the Infinite. But our whole groundwork cracks, and the earth opens to abysses." Die val in die

hysbakskag is dus maar 'n individuele voorbeeld van die "reël". Die herhaalde "paskal", met 'n opsetlike vervreemding deur die /k/ — wat aansluit by byvoorbeeld "melankoliek" in die gedig "Kameelperd" (Cloete 1982: 41) — suggereer ook 'n eggo, te meer deur die absorpsie van "skal" in die woord. Daar is ook die implikasie van emosionaliteit, van 'n uitroep.
Volg 'n mens die Pascalaanduiding verder op, is daar in die twee en sewentigste uitspraak (1943: 21) die volgende bepalende stelling: "(. . .) almost all philosophers have confused ideas of things, and speak of material things in spiritual terms, and of spiritual things in material terms. For they say boldly that *bodies have a tendency to fall*, that they seek after their centre, that they fly from destruction, that they *fear the void* (. . .). (Ek kursiveer moontlike intertekstuele merkers tussen "Gebreekte bene" en *Pensées*.)
Die woord bloederig aan die einde van die eerste vers van die tweede strofe is die enigste [u]-woord in die gedig en word ook "uitgesonder" deur die groter wit daarvoor. Dit pas egter in die /b/-sekwensie waarin "*b*ene", "ge*b*reek" en gekombineerd "ge*b*reekte *b*ene" voorkom. Die (val)dood word deur die waarnemer as *bloederig* ervaar: as afsigtelik. Die misére staan voorop.
As ek "Gebreekte bene" met betrekking tot besinning oor die dood van 'n evaluerende opskrif moes voorsien, sou dit wees: *Die afsigtelike dood*. Teen die agtergrond van die poësiekode van die begrafniselegie besien, is daar opvallende verskille. Die elegiese tradisie bly nie vassteek in die rou nie, maar groei uit tot aanvaarding, herlewing, vernuwing — "a return to the concerns of life, symbolized by the very writing of the poem" (Scholes 1982: 39). Die betreurde persoon lééf deur wat hy tot stand gebring het, deur sy invloed, deur sy nasate en ook deur die elegiese gedig as sodanig. In "Gebreekte bene" is daar geen sprake van 'n liefdevolle besinning oor die dooie nie. Na aanleiding van die reële val van een meisie ontwikkel 'n visie op die eindelose val van/in die dood. Met die Bybelse verwysing aan die begin en "paskal" aan die einde word religie, filosofie en natuurwetenskap by die besinning betrek. Via assosiasies rondom Pascal word geënkodeer dat die "gebreekte bene" (die afsigtelikheid van die dood) nie met die rede (soos by Descartes) te verklaar is nie. Die foniese verwantskap tussen "paskal" en die "pasga", die bevrydingsfees wat aan die uittog uit Egipte gekoppel is en heenwys na die verlossende bloed van die Lam, mag in die Bybelse verwysingskonteks hoop suggereer in die oënskynlike duratiewe *val*situasie. In die rymende *Pascal*verband bly dit vassteek in die besef van die on-gevestigdheid van die mens. "When we think to attach ourselves to any point and to fasten to it, it wavers and leaves us; and if we follow it, it eludes our grasp, slips past us, and vanishes for ever" (Pascal 1943: 19 (72)). Die "heel*al*" en "*valvalval*" word onverbiddelik saamgerym, soos die geval was met "ma*ak*", "be*waak*" en "k*raak*" in "Huis oordag" in die tweede afdeling.
Tussen "Gebreekte bene" en "Egedius" is vyf gedigte wat elk 'n eie kyk op die dood verteenwoordig.

"Egidius": saaklikheid versus sentiment

Jukstaponerend met die berekende kalmte en geroetineerdheid van "Ou man in park" wat op dieselfde bladspieël voorkom, is "Egidius" (wat ek eers met negering van die titel beskou) een en al handeling. Die energiebron is 'n "hy" wat *alles* "laat plaasvind" het. Hy het *almal* "ontstel", "laat ronddraf" en "in die werk/gesteek". Die hiperboliese "alles" en "almal" enkodeer die omvattendheid van die handeling. Tempowoorde en -beelde is volop: "snel", "ronddraf", "miere" en so meer. Die haas spreek ook uit die klank- en ritmesuggestie van "lettersetter" en "kletter" in die rymposisie. Dit kry veral reliëf teen die agtergrond van 'n kontradiktiewe paradigma: "asem*loos*", "*agtergebly*", "*ont*trek", "*on*bewoë *bly lê*", woorde*loos*heid. Houdingswoorde soos "roekeloos", "onbewoë", "houtgerus", "dikvellig" tipeer die motiveerder as negatief en impliseer 'n verontwaardigde spreker. Die suggestie van eensydige kritiek of spot word versteur deur die positiewe konnotasie van "stoer" as ferm, kragtig, onvermoeibaar (*H.A.T.*) en die feit dat hy alles "verdra" — duld, uitstaan, ly. Daarmee sluip die implikasie van deernis met die dooie die gedig binne. Die tipering "jammerlik" wat van die agtergeblewenes geld, verskuif subtiel na die "hy" as "onskuldige" party, wat bloot deur sy asemloos-heid "'n ergernis" is; wat as "onheil" ervaar word; wat "onbewoë" is omdat hy nie *kan* beweeg of emosioneel beweeg kan word nie; wat nie 'n woord *kan* sê nie; wat in sy kis letterlik op/in "hout" "gerus" is en die "totsiens" — Cloete se spelling! — onbeantwoord laat omdat hy nie kan praat nie. Insig in die *situasionele* ironie (om die konvensionele term te gebruik) is deurslaggewend. Die "vreeslike verminderende veras" "verminder" sy "dik" vel, maar is oordragtelik 'n verkleinerende situasie. Die gedig werk (soos Elisabeth Eybers (1957: 32) se satiriese "Trombose") met die ontnugterende *waar*-heid (*verbale ironie*) en dekonstrueer cliches. Die bedrywende "hy laat plaasvind" word gejukstaponeer met die passiewe "alles is hy houtgerus deur". Die geloofwaardigheid van die spreker se aantygings word op nog 'n manier bevraagteken. In die tweede strofe is daar die skimp van "onttrek/ aan die vermoeienis van die kerk" — religieuse onttrekking — wat uitgewis word as dit blyk dat dit 'n onttrekking is "aan die vermoeienis van die kerk// se koster", wat die onttrekking in die horisontale hou. By implikasie is alles minder erg as wat die spreker voorgee.

Die titel "Egidius" suggereer 'n ander leesbenadering as die dubbele verwysingsfunksie daarvan raakgesien word. Dis tegelykertyd die titel van die Middelnederlandse lied "Egidius" (Van der Valk 1907: 319–320 of enige ander lesing). Die gemeenskaplike titel lê 'n inter-tekstuele verband. "The source text is there, potentially present, bearing all of its meaning without there be any need to utter it" (Jenny in Todorov (ed.) 1982: 45). Dit is duidelik dat daar 'n wanverhouding tussen die situasie in Cloete se gedig en dié van die Middeleeuse "Egidius" bestaan. Juis hierdie ironiese inter-tekstuele wanverhouding word as belangrike struktureringselement gebruik in Cloete se gedig. Die gedig word verder genuanseer deur dit te plaas teen die

agtergrond van die elegiekonvensie.
In die "source text" (die "Egidius"-lied) konstrueer die eerste vers die retoriese vraag: "Egidius, waer bestu bleven?". Die spreker *het* die informasie: "Du coors die doot, du liets mi tleven". Drie maal bely die spreker in die ouer gedig: "Mi lanct na di, gheselle mijn". Daarby kom die positiewe evaluering: "Dat was gheselscap goet ende fijn". Oor die gestorwe vriend se bestemming is daar nie twyfel nie. Hy is "in den troon verheven" en deelgenoot aan alle vreugde. Die agtergeblewene versoek in 'n "ek"- "jy"-gespreksituasie dat Egidius vir hom sal bid en vir hom 'n plek naas hom sal hou. Die gedagte van die onvermydelike dood ("Nochtan moet emmer ghestorven sijn") stel ook vir die agtergeblewene die troos van "vruecht" in die vooruitsig. Daar is 'n volgehoue spel met teenstellende jukstaposisies, soos dood/lewe, pyn/vreugde, wêreld/hemel. Die "Egidius"-kunslied is (samevattend) 'n milde verwyt van 'n verlangende agtergeblewene omdat Egidius hom vooruit gegaan het; dat hy, die agtergeblewene, nog pyn ly in die wêreld, terwyl die "gheselle" daarbo verhewe is.
Die *kieshandeling* word in Cloete se gedig geabsorbeer en versterk. Stellenderwys word die "hy", die een wat dood is, beskuldig:

Alles het hy roekeloos snel
laat plaasvind (. . .).

Die *toon* van die eietydse gedig het teen die agtergrond van die modelgedig 'n sterk ironiserende funksie. Die *verskil* word op verskeie maniere geënkodeer. Struktureel verskil die twee gedigte opvallend. Cloete se gedig bestaan uit vier kwatryne in 'n derdepersoonsperspektief, in 'n satiriese verteltrant. Die "Egidius"-*lied* besien die afskeid van die geliefde uit 'n liriese eerstepersoonsperspektief. Die "ou" gedig bestaan as tipiese rondeel uit negentien verse en het slegs twee eindrymklanke. Semioties is die verskil veelvuldig ingebou in die tipografie en struktuur, maar ook in die "inhoud". Die aangesprokene in die "ou" gedig is (die afwesige) Egidius. In plaas van die apostroof kry ons by Cloete 'n mededeling wat die "hy" se gedrag satiriseer as roekeloos, despoties, onbewoë, dikvellig, eiesinnig. Hier is 'n daadwerklike inbeweging teen die toegeneentheid van die inter-teks en 'n ironisering van die gerespekteerde dode van die Middelnederlandse lied. Die deurbreek van die verwagtingshorison wat deur die titel daargestel word — ironie, dus — vorm die basis vir die nuwe gedig. Gepaard met die ironie (en konstituerend daarvan) gaan al die woordspelings, paradokse en "understatements" (Leighton 1981: 25). "From the first text to the second, the tone, the ideology, the very movement of the scene have changed, not randomly, but through a succession of contradictions and symmetries between terms" (Jenny in Todorov (ed.) 1982: 41). Cloete se gedig is 'n sistematiese "weerspreking" van die sentiment van die "Egidius"-gedig: in 'n ander taal; in 'n ander tyd, wat verteenwoordig word deur byvoorbeeld 'n "moderne" woord soos "lettersetter"; in 'n ander styl, met die konsekwente verletterliking van die figuurlike.

Die verwikkelde laaste vers van Cloete se gedig lei 'n onsekerheid in wat in die volgende gedig pertinent gestel word. Die gegewe: "die adespota begin eiesinnig iets gans anders pas" enkodeer verskillende moontlikhede wat opgevolg kan word en elkeen (in die taal van Harold Bloom) 'n potensiële "misreading" kan wees. Die Griekse *adespotos* denoteer: sonder 'n besitter. "Adespota" as literêre werke wat nie deur die outeur opgeëis is nie, ondersteun die gedagte van versaakliking en lê 'n verband met ander drukkersterme, byvoorbeeld in "Mummies" (Cloete 1982: 18). Dit pas in die konteks van die "lettersetter" in die gedig "Egidius". Dit suggereer 'n "logiese" verband met die laaste verse van "Alle grappies op 'n stokkie", die volgende gedig. Die vraag is daar: "Behoort die oorskot/ aan die duiwel, aan God?" (p. 87). In die tweede plek klink *despoot* in "adespota" na — 'n tipering wat inpas by die wyse waarop die dooie die situasie oorheers (as *despoot*), maar ook die veranderde "gesindheid", waardeur hy as *a-despoot (nie-despoot)* kenbaar word. Die bywoord van wyse ("eiesinnig") ondersteun die *despoot*interpretasie en stel die "eie" sin teenoor "Sy sin" (God se sin) van "Psalm" (p. 34). Die vertraging in die ritme suggereer ook "iets anders", iets met 'n ander ritme, nadenke. Al die moontlikhede ikoniseer in elk geval onsekerheid. Die leser oorweeg "pas" in die slotkonstruksie as deel van die funksie: begin pas, maar ook as bywoord van tyd in die sin van "pas begin". Die stippels suggereer moontlik 'n "vervolg" in die volgende gedig, wat die "Egidius"-vergelykingsmateriaal ook op "Alle grappies op 'n stokkie" (p. 86) van toepassing maak.

"Alle grappies op 'n stokkie": "pricking the bubbles of pretence"

Die laaste gedig in die afdeling het te make met die bekende komediant Peter Sellers se verassingsdiens. Die titel "Alle grappies op 'n stokkie" lê moontlik 'n verband met *al* die voorafgaande — en nuanseer dit, omdat dié idioom gebruiklikerwys 'n ligsinnige gesprek in 'n ernstiger rigting stuur. Sekere komponente word dan ook "oorgedra" uit die voorafgaande gedig: 'n lyk, agtergeblewenes, 'n "diens", die verassing. Dis 'n satiriese gedig, "pricking the bubbles of pretence" (Leighton 1981: 27). Dit maak as satire 'n bepaalde waardesisteem bespotlik. Ooreenkomstig Shipley (1986: 359) se definisie het ons in die satire die "censorious criticism of human frailty", met die primêre doel van 'n etiese of estetiese korrektief. Hier is dit 'n *etiese* korrektief.

Die titel doen idiomaties 'n uitdruklike beroep op erns. Die aanvangsreël konformeer met die oproep met die kriptiese, negatiewe informasie: "Die ektoplasma maak mislik". Die "wetenskaplike" term, in kombinasie met die banale woord "mislik", stel die leser op sy hoede. Die stilistiese konflik tussen "ektoplasma" en "mislik" lei 'n pingpong tussen die verhewene en die banale, tussen erns en luim in. Die biologiese term (denotatief die buitenste deel van die sitoplasma van 'n sel) het ook spiritistiese koderingswaarde. Ektoplasma is die stof waarin materialisasie by spiritistiese séances vorm

neem; energie wat 'n medium toelaat om 'n objek op 'n afstand in beweging te bring (*H.A.T.*). Soos in die vorige gedig is daar 'n polarisering van die materiële en die spirituele. In die voorlaaste en laaste gedig van die sesde afdeling is daar tekens dat die mens beswaarlik kan "conceive what the body is, still less what the mind is, and least of all how a body should be united to a mind" (Pascal 1943: 21 (72)).
In die samestelling *ektos* (buitekant) + *plasma* (beeld) stel die aanvangsreël in soveel woorde: die "buitebeeld", die "buitenste laag", die *lyk* in die konteks van die gedig, maak "mislik". Die konnotasie: naar, siek, walglik, afstootlik skep 'n negatiewe verwagtingsfeer. Namate die gedig ontwikkel, maak ook die leë veruiterliking — die skyf van die satire — "mislik". Disjunktief word waargeneem dat "alle" vlae "stigtelik" halfmas hang, met die suggestie van 'n ordelike, vroom, godsdienstige situasie in die konteks van die "waardigheid" van "Ou man in park". Dat die vlae (net) "by alle teaters" halfstok hang, perk die rousfeer in en suggereer 'n beperkte belangegebied, wat bevestig word as die oorledene in die vierde vers geïdentifiseer word as Peter Sellers. Ekstratekstueel is hy bekend as Britse komediant, van wie *The annual obituary 1980* vermeld: "His perfectly executed caricatures were confected from a shrewd blend of satire and pathos" (Turner (ed.) 1980: 428) — presies soos in die gedig.
Die tweede tot vierde verse is in die saaklike trant van 'n koerantberig — op sigself 'n opvolgbare merker van inter-tekstualiteit. Soos in "Egidius" word daar gepolariseer: aan die een kant (as 'n soort tersyde) "die dooie (wat) vertrek" en andersyds "ander (wat) ontslae raak/ van sy lyk", met 'n geïmpliseerde verskil. Met "mislik" en "afkerig" wat mekaar dek, kom "ektoplasma" en "lyk" in dieselfde betekenisveld. Die verdingliking van die lyk is opvallend.
John Hester, 'n "kanunnik" (domheer), hou die "diens (. . .) en konvensie". Hy word as Pieter se vriend bestempel. Die opmerking word genuanseer (en die persoon gekarikaturiseer) deur die later vermelding dat slegs "vriende uit die vermaak" die diens mog bywoon. Met "diens" en "konvensie" as merkers van "stigtelik"heid, word die verwagting geskep dat dit "gepas" sal toegaan. Die imperatief in die tiende vers: "Maak dit vrolik", heraktiveer "maak mislik", met die versugte vrolikheid as teenmiddel teen die "mislik"heid. 'n Bepaalde atmosfeer moet doelgerig *geskep* word.
Die diensgangers word teatraal voorgestel. Hulle is "kollegas" uit "The Goon Show", 'n radiospel wat bygedra het tot Peter Sellers se roem — alles "lyne" wat na buite verleng kan word (Grové 1965: 15) en oornoemings van vermaaklikheid. As "vriende" en "kollegas" word hulle en Sellers homogeen voorgestel. Toegelate gaste is onder meer Sellers se eerste, derde en vierde vroue, in wie-is-wie-lyste identifiseerbaar as Anne Hayes, Miranda Quarry en Lynne Frederick. Vier vroue karakteriseer Sellers so in die verbygaan as iemand wat nie "stigtelik" en "konvensioneel" met die huwelik omgaan nie. Die tweede vrou (wat nie genooi is nie) is "Britt Ekland die seksbom" wat ook

nie-"stigtelik" optree deur "ongenooid" aan te kom en "vermetel met Spike Milligan" daar op te daag. "Diens" en "konvensie" word verder in die on-"stigtelike" kader ingetrek as Ekland (met wie Sellers van 1964 tot 1969 getroud was) "kywend" weggejaag word deur 'n ongeïdentifiseerde "Michael". Die gebruik van die voornaam word as 'n "oop plek" ervaar. Die leser soek die detail "on another level of meaning or in the context of another text"; hy lees asof "these details were fragments of a code" (Riffaterre 1983: 237–238).

Anders as by "Egidius" is die inter-teks nie eksplisiet in die "nuwe" teks aangedui nie, maar is die berigtrant 'n implikasie van 'n joernalistieke artikel. Met Sellers se sterfdatum en -plek bekend (24 Julie 1980, Engeland) lewer koerantberigte om en by die datum 'n waarskynlike matrys. Tussen 'n hele aantal berigte lyk dit asof Johan Vosloo se artikel "Donder, jazz by Sellers se verassing" in die *Rapport* van 27 Julie 1980 (vergelyk Bylae 2, Venter 1988: 23) die aanneemlikste inter-teks is. Plek-plek kan woordelikse korrelasies opgevolg word. Juis die seleksie en ordening van gegewens is openbarend met betrekking tot die doelgerigte situasieskepping en die tot stand bring van 'n tweede konteks. Daar is ook bygevoegde gegewens wat nie in die koerantberig voorkom nie. In elk geval bevestig die koerantberig dat Michael een van die twee kinders uit Sellers se huwelik met Anne Hayes is.

Die "verslag" verval in die gedig in 'n skinderpraatjie, wat nie sy wortels in die koerantberig het nie. Volgens die koerant was Lynne Frederick (Sellers se laaste vrou) "baie bewoë". Die gedig beskryf haar as "heel paslik/ geklee". Konvensioneel sou dit roudrag impliseer. "Paslik" slaan hier nie op die geleentheid nie (of juis!), maar op die aard van die gekledene. Dat haar rok "inderhaas/ spesiaal ontwerp is deur die modebaas/ Yves St. Laurent" (die Franse couturier, vennoot en opvolger van Dior) beklemtoon satiriserend die snobisme en ydelheid van die weduwee en aktiveer "onvanpas" in plaas van "paslik". Die doel van die eksklusiewe kleding is "mededinging met die lastige dood". Dit gaan duidelik om die "buitebeeld". Die ingeboude kritiek is: dit maak "mislik". Al die gedoe vind plaas om — in die taal van "Olfaktorika", die eerste gedig in die bundel — die "doodsreuk te besweer". Die ooreenstemmende adjektief by "dood" en "rou" versterk die houdingsingesteldheid wat in die voorafgaande gedigte al beklemtoon is. Dat die ontwerper 'n mode*baas* is, pas in die kompetisiekader en antisipeer die kompositum "baaslykverbrander" in die nege en dertigste vers. Die "St." skimp op die on-heiligheid van die situasie. Van emosie oor die oorledene (soos in die "ou" "Egidius"-lied) word niks gemeld nie. Algaande word 'n diskant teen rou (en daarmee 'n bepaalde nekrofobia op grond van die horisontale instelling) al duideliker. Naas "verlos te word" van die "walglike oorlas", tril die religieuse implikasie van die Onse Vader-bede saam: "Verlos ons van die bose". Die spel met teenstrydighede en meerduidighede is 'n belangrike struktureringsprinsipe van die gedig. As parenteties opgemerk word:

— vrolike musiek pas

immers by die toneel —
mag dit dui op die toneel van die verassing, as "die" aanwysend fungeer. "Die toneel" kan ook soortbepalend op die toneel in die algemeen dui: die teater, vermaak. Die toneel(spel) rondom die "diens" maak 'n skouspel van die verassings"konvensie". Dit dra by tot die ooraanbod van "pas" wat juis die kontradiksie (die onvanpastheid) *foregrounded* stel. Die gepaste(!) musiek is Glen Miller se "In The Mood". In plaas van stigtelike roumusiek klink die onkonvensionele, wêreldlike, gesinkopeerde, lewensdriftige musiek op. Die diskrepansie is op versoek van Peter. Die gegewe oor Sellers in *The annual obituary* (Turner (ed.) 1980: 428) vermeld dat 'n Sellersfilm "always had its own brand of illogic, its own perfectly unreasonable world view. More than just movies, they were a state of mind". Peter, wat in terme van die gedig "vertrek" het, bepaal postuum die stemming van die verassingsdiens ooreenkomstig sy "state of mind" — "in the mood" van Peter Sellers.
Die nosie: "'n Lyk is darem 'n verleë ding" verplaas die verleentheid van die verassinggangers na die lyk: 'n "ding" wat "weggesing" moet word. Dis 'n verweer wat ook Pascal (1943: 49 (168)) opmerk: "As men are not able to fight against death, misery, ignorance, they have taken it into their heads, in order to be happy, not to think of them at all". Al die smuk en uiterlikheid van die "vriende" (soortgenote) word as toneelmatig versterk deur die imperatief: "Laat die poppe speel", wat 'n parallel vorm met "Maak dit vrolik" vroeër in die gedig. Die twee imperatiewe skep trouens 'n soort omlysting vir die onkonvensionaliteit van die vrouens en die musiek, die "vriende uit die vermaak", die teater"poppe".
Die een en dertigste vers kondig inderdaad 'n wending aan: "Toe het iets vreemds gebeur" — asof die voorafgaande nie vreemd is nie! Dis 'n donderstorm wat "In The Mood" "versteur" en "oorstem". Dit aktiveer die suggestie van "ektoplasma" in die spiritistiese sin retroaktief: energie wat 'n medium toelaat om 'n objek op 'n afstand in beweging te bring; by implikasie 'n bonatuurlike ingrype.
Die kanunnik se opmerking vra opnuut aandag vir sy persoon. Die vreemde ampstitel suggereer al "vreemdheid". 'n Kanunnik is denotatief 'n wêreldlike geestelike: semanties tweeslagtig. Die *manlike* naam ("John") en die — uit Afrikaanse perspektief — *vroulike* naam-as-van ("Hester") kan ook hermafroditeit suggereer. Tog is dit die outentieke naam uit die koerantberig.
Die besitsvorm "sy humor" onderskei Peter se humor as 'n individuele kenmerk. Peter ("los" van sy lyk) figureer dwarsdeur die gedig. "Peter Sellers is vandag veras"; John Hester is "Peter se vriend"; "In The Mood" is gespeel "op Peter se versoek"; die onverwagte storm is soos "Peter dit sou wou hê"; "dit pas by sy humor". In 'n sekere sin is Peter dus die motor van agter al die onkonvensionaliteit, soos Egidius se ironiese teenhanger in die vorige gedig 'n reeks aktiwiteite op tou gesit het. Peter word progressief (deur ekwivalensie met sy vriende en sy vroue) negatief gekwalifiseer en sy humor onder ver-

denking geplaas.

Humor is "a phenomenon orienting the decoding so as to confuse and amuse the reader" (Riffaterre 1983: 168). Dié verwarring en amusering word dan ook verder in die gedig uitgebou. Humor is ook 'n lewenshouding wat 'n subtiele balans bewaar tussen geestigheid en weemoed (Grové 1988: 55); dis 'n fynere vorm van geestigheid waardeur die leser in staat gestel word om die minder aangename aspekte van die werklikheid met sy verstand en met sy gevoel te relativeer (Van Gorp e.a. 1980: 79–80). Onderliggend aan die absurde optrede van die deelnemers merk die spreker 'n paniekerige poging om van die lyk "ontslae (te) raak" en die "ding" te probeer "wegsing".

Die laaste tien verse van die gedig dien as 'n soort epiloog: 'n *epifonema* of algemene slotbeskouing ná 'n verhalende gedagtegang (Van Gorp e.a. 1980: 54). Dit vorm (karakteriserend van die voorafgaande) 'n retrospektiewe bedinking "in terme van toneelspel". Die beriggewer vra homself af of die donderstorm "deus ex machina", 'n ongemotiveerde "toevalligheid", of 'n grap van die "*baas*lykverbrander" is — in die konteks van die verassing antonomasia vir die duiwel. Terselfdertyd word die kompetisie-idee wat deur die eksplisiete "mededinging met die lastige dood" ingevoer is hier verplaas na 'n mededinging om die "oorskot". Dat daar van 'n "grap" sprake is, etiketteer die voorafgaande ook as grappe.

Die sosiolek praat weer inter-tekstueel mee. "To steal one's thunder" — om iemand voor te spring — "pas" by wyse van spreke by "die toneel", met ironiese meerduidigheid. Die hele gedig is trouens hoe langer hoe meer 'n demonstrasie van ironie as komplekse netwerk wat deurlopend twee gelyktydige en kontradiktiewe betekenisse saambring. Dit gaan hier om die "oorskot" — die geykte "stoflike oorskot", die "ektoplasma" minus siel, die "lyk", die "walglike oorlas", die "verleë ding" — in 'n degraderende situasie van veruiterliking en misplaaste vrolikheid. Maar "oorskot" kan ook 'n "skot" (skoot) in die oor wees, in die konteks van die luide donderstorm wat "In The Mood" *oorstem*. Dit vra dan: wie "praat" in die situasie — die duiwel of God? Alle grappies word daarmee oënskynlik op 'n stokkie geplaas en daar word deurgedring na die erns van die situasie. Feitlik onmiddellik word erns en luim weer gejukstaponeer as die vraag oorgevra word met "donder" as sinoniem: die gerommel by swaarweer of figuurlik (plat) die sukkelaar (*H.A.T.*). Die onvoltooide slotwoorde: "I wonder . . ." (dalk: "who's kissing her (him!) now"?), plaas 'n vraagteken agter Sellers se ewige bestemming.

Dit plaas alle grappies ingrypend op 'n stokkie as God en donder geassosieer word, soos in Ps. 29:3: "die God van eer donder". Dan is daar die suggestie van 'n vertikale ingrype in 'n horisontale uiterlikheid.

Twee konstante sekwensies "ondermyn mekaar" in dekonstruktivistiese taal: gedraenheid rondom vlae wat "stigtelik" halfmas hang; die dooie wat "vertrek", "diens", "konvensie", "kollegas", "paslik geklee" — 'n konvensionele waardekode — teenoor die kunsmatige en oneerbiedige wêreld wat opgeroep word deur assosiasie met "teaters", "ontslae raak" van die lyk,

"lastige rou", "lastige dood", "walglike oorlas", "Show", "vermaak", die musiekkeuse. Die dood is 'n "lastige" ingrype in die hedonistiese lewensbestaan. Daarom skep die lyk verleentheid. Deur satire as besinnende metode word onkonvensionaliteite rondom die verassing aan die kaak gestel en die leegheid van die horisontaal-lewensdriftige roudiensgangers as stereotipe lewenshouding ontmasker.
In "Egidius" is eksplisiet sprake van die "vreeslike verminderende veras". Die nietigheid van die menselewe is as't ware klankmatig ingebou in die laaste gedig. Dit is opvallend dat *-as* as struktureringsfaktor in "Alle grappies op 'n stokkie" deel uitmaak van verskillende woorde soos "ektoplasma", "halfmas", "veras" (twee maal in die rymposisie), "lastige" (by herhaling), "oorlas", "kollegas", "paslik", "pas" (by herhaling). Dat die lyk aan God behoort, bevestig by implikasie dat God die liggaam, "jou *dop*/hou" ("Job", Cloete 1982: 32), en benadruk die waarde van die liggaam, wat meer is as net die "ektoplasma". Algaande is gekom tot 'n religieuse diepgang — 'n lewenshouding wat intellektueel deurworstel en vindingryk met behulp van uiteenlopende maar verbandhoudende inter-tekste gekonkretiseer is.

Universiteit van Pretoria

Bibliografie

Bouma, C. 1950. *Het evangelie naar Johannes. Deel II.* Derde druk. Kampen: Kok.
Brink, A.P. 1983. Ongetwyfeld dié digbundel van 1982. *Rapport*, 20 Februarie, p. 31.
Die *Bybel*. 1953. Naslaanuitgawe. Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
Cloete, T.T. 1981. *Angelliera.* Tweede druk. Kaapstad: Tafelberg.
1982. *Jukstaposisie.* Kaapstad: Tafelberg.
Eybers, E. 1957. *Die helder halfjaar.* Tweede druk. Johannesburg: Constantia.
Gräbe, I. & Pretorius, R. 1981. *Angelliera*: van twee kante bekyk. *Tydskrif vir letterkunde*, jg. 19, nr. 2, pp. 69–83.
Grové, A.P. 1965. *Fyn net van die woord.* Kaapstad: Nasou.
1988. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans.* Vyfde uitgawe. Kaapstad: Nasou.
Hambidge, J. 1986. Intertekstualiteit versus inter-tekstualiteit. *Standpunte 183*, derde reeks, jg. 39, no. 3, pp. 35–43.
H.A.T. Vergelyk: Odendal, F.F. (hoofred.).
Leighton, J.M. 1981. *Poetry in context.* Johannesburg: McGraw-Hill.
Louw, N.P. van Wyk. 1939. *Berigte te velde.* Pretoria: Van Schaik.
Odendal, F.F. (hoofred.) 1979. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal.* Negende druk. Johannesburg: Perskor.
Pascal, B. 1943. *Pensées.* Introduction by T.S. Eliot. Reprinted. Great Britain: Dent.
Riffaterre. M. 1982. *Semiotics of poetry.* Fifth edition. Bloomington: Indiana.
1983. *Text production.* Translated by Terese Lyons. New York: Columbia.
Shipley, J.T. (ed.). 1968. *Dictionary of world literature.* New revised edition. New Jersey: Littlefield.
Scholes, R. 1982. *Semiotics and interpretation.* New Haven: Yale.
Snyman, H. 1983. *Jukstaposisie*: 'n kaleidoskopiese reaksie van 'n gevoelige mens. *Die Vaderland*, 20 Februarie.

Todorov, T. (ed.) 1982. *French literary theory today*. Translated by R. Carter. London: Cambridge.
Turner, R. (ed.) 1980. *The annual obituary*. New York: St. Martin's.
Van Dale's. 1950. *Handwoordeboek der Nederlandse taal.* Sesde uitgave. 's Gravenhage: Marthinus Nijhoff.
Van der Valk, I. 1907. *Onze letterkunde. Deel I. Middeleeuwen.* Rotterdam: Bredee.
Van Gorp, H. *et al* (reds.). 1980. *Lexicon van literaire termen.* Wolters-Noordhoff.
Van Wyk, P. 1983. Cloete se jare-oue gebed verhoor. *Rapport*, 1 April, p. 18.
Venter, I.L. 1988. *Intergedigtelike verhoudings in die poësie van T.T. Cloete, met Jukstaposisie as vertrekpunt.* Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif, U.P.
Viljoen, H. *et al* (reds.). 1984. *In teen die groot vergeet.* Kaapstad: Nasionale boekdrukkery.
Vosloo, J. 1980. Donder, jazz by Sellers se verassing. *Rapport*, 27 Julie 1980, p. 8.
Young, R. 1981. *Untying the text: a post-structuralist reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Joan Hambidge
By die graf van Pablo Neruda

Vir alle vryheidsvegters soos O'Higgins
en Simon Bolivar, die groot stryder,
is daar vele monumente in Santiago.

Die groot Chileense digter, Pablo Neruda
rus in 'n graf langs armes, vergetenes,
sonder prag of praal in Santiago.

Vir alle soldate — elders onbekend —
is daar suile opgerig, brand vure
dag en nag, aanhoudend in Santiago.

Die groot Chileense digter, Pablo Neruda
moes weet sy mense sou hom vergeet;
daarom sy vergifnis aan almal in Santiago.

Die groot Chileense digter, Pablo Neruda
sê sy gees is 'n boom, die see,
die berge in sy soel, enigste Santiago.

Die groot Chileense digter, Pablo Neruda
vertrek ná sy dood na Macchu Picchu
en stuur beste wense na Santiago.

Die groot Chileense digter, Pablo Neruda
sê sy siel is ín sy geliefde (haar mond
'n groot onbegrypbare raaisel) in Santiago.

Die groot Chileense digter, Pablo Neruda
leef in sy woorde — word vry soos 'n vlinder
al vereer sy mense eerder soldate in Santiago.

Santiago

Herinnering

Dit was Balzac, kenner van die liefde,
se bedrog, se absolute, totale geloof:
ons het nié eenmaal weergaloos lief,
maar twee keer, presies afgemeet.

Eers ervaring, dan die slopende herinnering.
Met reis presies dieselfde (glo my) gesteld:
ons reis eers werklik ('n trip deur die Andes
vol hoop; ervaar daarna die warm Amasones,

'n private sloom hel van onthou
vol lewensgevaarlike, giftige monsters
en bloeiende bome; om van insekte nie te vergeet).

En verder nog, meen hierdie kenner van verdriet:
op só 'n reis word die bestemming
dikwels uitgestel ter wille van die ontdekking.

Manaus

Adios mi Amor

In Ecuador staan ek op die presiese plek
waar hulle die ewenaar in die 18e eeu trek.
So word die aarde presies in twee helftes halveer.
Vannag in Quito kyk ek hoe jy my hart perforeer
in twee teenstrydige areas van onthou-vergeet.
Kyk ek terug, lees ek die tekens reg, moet ek weet:
dis beter om jou uit my hart-niere-verstand te verdryf.
Maar hierdie reis staan in die teken van 'n ánder bedryf.
Hierom weet ek in Quito: ook die aarde pas
nie presies nie: my hart, 'n teenstrydige orgaan, was
of het op stuk van sake nie 'n presiese plek.

Quito

W.F. Jonckheere
Aantekeninge by vier Afrikaanse beeldgedigte

Die bedoeling van die volgende besprekings is om die aandag te vestig op 'n genre, die beeldgedig, wat nog nie voldoende ondersoek is in die Afrikaanse literatuurstudie nie. Die gedigte wat hier gekies is of die kunswerke waaroor hulle handel, vertoon formeel of inhoudelik nie 'n onderlinge verband met mekaar nie. Die enigste verband is die van die genre waartoe hulle behoort, nl. beeldpoësie, d.w.s., poësie wat geïnspireer is deur beeldende kuns (hier spesifiek skilderkuns).

1. STEPHAN BOUWER: "By La Blanchisseuse van Toulouse-Lautrec" (*So sal ons uitpasseer,* 1969).

(vir Carole)

Jou hand wat te lank die las
van jou liggaam moes dra
kom lê vanaand meedoënloos
op my tafel
Tog is daar iets in jou mondhoeke
soos 'n bittersoet terugflits
wat my laat dink aan
granaatpriële van lank gelede
(maar agter glastralies staan ons verbysterd)
Jou hande wat soms hul eie drome droom
sal wel teruggeskok word
want voor ons lê die koepons
vir ons daaglikse brood

ons daaglikse dood

Hierdie gedig by Henri Toulouse-Lautrec se skildery "La Blanchisseuse" (1889), kan, in ooreenstemming met die tipologie van Kranz (1981) as *apostroferend* bestempel word. Kenmerkend van dié tipe beeldgedig is o.m. dat 'n persoon of persone wat op die skildery afgebeeld is, aangespreek word. Bouwer skep egter in sy teks 'n variant op die model deurdat hy die leser in die onsekerheid laat of dit al die tyd die "Blanchisseuse" (die witmaakster) is wat aangespreek word of iemand anders. Twyfel ontstaan reeds wanneer mens die opdragfrase tussen hakies "vir Carole" lees en bewus word van die moontlikheid dat sy (die geliefde?) hier ook in gedagte is, wanneer die "jy"-aanspreekvorm gebruik word. Die "jy" en die "ons" van reëls 9, 12, 13 en 14 word verder ook onwillekeurig deur die leser met mekaar in verband gebring: die aangesproke persoon word in 'n betrekking geplaas met die liriese spreker, asof daar 'n besondere relasie tussen hulle bestaan. Die relasie word selfs ondubbelsinnig in die kriptiese reëls 12 en 13 gesuggereer: "want

voor ons lê die koepons vir ons daaglikse brood". Dié reëls kan nie meer betrekking hê op die beeldmateriaal (T.-L. se skildery) nie.
Nog 'n besondere karakteristiek van hierdie teks is dat die digter met sy reeds genoemde aansprekings die beeld personaliseer: "jou hand", "jou liggaam", wat op "my tafel" kom lê. Dit skep by die leser die gevoel van 'n persoonlike band tussen beeld en spreker. Tog het die leser ook die "Carole" van die opdragreël én die "blanchisseuse" in gedagte. 'n Subtiele wisselwerking tussen die twee vroue ontstaan of dalk 'n identifikasie van die "blanchisseuse" met Carole: geen van beide word trouens verder op hulle name genoem nie, wat die twyfel laat versterk oor wie nou eintlik bedoel word. Dat daar wel in die eerste plek na die figuur op die skildery verwys word, is wel duidelik uit die teks: die hand wat "die las van jou liggaam dra" en op 'n tafel rus; die "iets in jou mondhoeke"; die peinsende blik ("terugflits"), ens. is herkenbare elemente, hoewel daar tog ook 'n duidelike gevoelsband tussen die ek en die jy gesuggereer word en 'n verwysing na 'n (gesamentlike?) verlede ("granaatpriële van lank gelede").
In die laaste drie reëls vervaag die band tussen die ek-spreker en die skildery-jy heeltemal en kan alleen aan 'n eksterne jy gedink word. Dié verse vorm trouens die swakste deel van die gedig vanweë 'n sekere onbeholpenheid.
Die mees opvallende karakteristiek van hierdie beeldgedig is egter die feit dat Toulouse-Lautrec se beeldstruktuur en veral dit wat ons die kraglyne daarvan wil noem, deur die tipografie van Bouwer nagevolg word. Na my wete is dit die enigste Afrikaanse beeldgedig waarin dit so opvallend gebeur. As mens die skildery "La Blanchisseuse" (letterlik die witmaakster) bekyk, val dit op dat dit om en binne 'n paar sterk kraglyne gestruktureer is: eerstens die vertikale lyn van die kop van die dame, langs die skouer na die arm. Dis 'n lyn wat "ge-eggo" word deur die stukkie venster aan die linkerkant van die doek. Verder is daar ook die belangrike diagonale lyn van die liggaam wat begin met die kop en van daar oor die skouer na die rug loop. Ten slotte is daar nog die horisontale lyne van die tafel, wat parallel loop met die onderste deel van die skildery se raam.
Kyk mens nou na die tipografiese "beeld" van die betrokke gedig, dan sien ons opvallende (sekerlik nie toevallige) parallelle raak. Die sterk vertikale lyn word weerspieël in die vertikaal belynde begin van al die versreëls saam. Die diagonaal van die skildery word duidelik herhaal in die oorheersende profiel van al die woorde aan die einde van die versreëls (tot "droom") en mens kan dit selfs laat begin by die na links geskuifde titelreëls. Die horisontale lyn van die tafel herhaal homself natuurlik in die horisontaliteit van elke gedrukte versreël, maar veral ook in die afsonderlik gedrukte laaste reël.
Die parallelle word nog verder deurgevoer in die titel én die opdrag (waarin die meisie se naam voorkom): soos dit daar staan lyk dit 'n tipografiese nabootsing of weerspieëling van die "blanchisseuse" se kop.
Hierdie opvallende ooreenkomste is nie 'n onbekende tegniek in die let-

terkunde nie. Die Italiaanse digter Carlo Carduna het dit byvoorbeeld ook in sy gedig "Die gelykenis van die blindes" gedoen en daarmee Brueghel se gelyknamige skildery tipografies nagestruktureer. In die Afrikaanse beeldpoësie is Bouwer se gedig egter wel uniek. Hy benader hiermee die tegniek van die figuurgedig of die konkrete poësie, waar die tipografie 'n beeld op sy eie word. "By La Blanchisseuse" vorm 'n soort tussenstadium in dié rigting.

2–3. M. VAN NIEKERK: "piet mondriaan i" en "piet mondriaan ii" (*Groenstaar*, 1983).

piet mondriaan i

vir my nie meer die somernag
die meul in die maanlig
die meul in die son
die dreuning van die bloedrooi meul
en daardie dou en vonkeling
op die iepe aan het gein
nou sal ek my strik bepaal
by die meganiek van hoek en raam
die verdriet stileer en net die naam
swart op wit verstild laat droom
de grijze boom.

piet mondriaan ii

hoog en droog op sestig
stram van lede en bros
van gebit
die oorwoënheid sat en moeg
van sit
hoor piet op 'n dag
soos 'n seën van bowe
die boogie woogie
en op sy lyf soos op 'n litjieskaktus
na reën in die woestyn
begin bont blommetjies
kortstondig op die punte spruit
en hoewel 'n bietjie bot
van beweging soos 'n pasgewekte lasarus
volg hy op die voet die passies
van die nuutgeskonke broadway beat
starend in 'n halwe swym
na waar die ganse new york
die wederopstand oorverdowend na hom sein
en begin toe haar verwarde oppervlak
met waterpas en lak en linte
blou en rooi en geel
ritmies op die spierwit doek vasplak
totdat die stad haar skik en voeg
tot 'n permanent verstilde hoogseisoen
waarin sy tot ons aller stigting oor en oor
dieselfde bont gesinkopeerde deuntjie speel.

Beide Marlene van Niekerk se Mondriaan-gedigte behoort tot die *kumulatiewe* tipe. Oor dié tipe beeldgedig sê Kranz (1981: 339): "Nicht ein einzelnes Bild wird bewundert, sondern die schöpferische Persönlichkeit, die sich in einem Gesamtkunstwerk ausdrückt. Dabei werden auf mehrere einzelne Bilder angespielt, oder es werden mehrere einzelne Bilder ausführlich gewürdigt." Dis presies wat by Van Niekerk gebeur: sinspeling op, of verwysing na 'n verskeidenheid van kunswerke, alhoewel hulle nie "ausführlich" gewaardeer word nie, wat ook nie nodig is nie. Uiteraard kan daar dan geen isomorfiese verbande tussen beeld en gedig in hierdie soort beeldgedig wees nie.

Die eerste van die twee betrokke gedigte bevat die grootste aantal verwysings na kunswerke. Dit is sinvol om hulle hier op te noem, aangesien dit tot 'n verklaring van die gedigteks lei. Vers 1 sou kon verwys na een van die baie grafiese werke uit Mondriaan se vroeë periode wat hy "Avondlandschap" genoem het. Vers 2 kan verwys na "Aan het Gein: molen bij maanlicht" (1900); verse 3–4 ongetwyfeld na: "Molen bij zonlicht" (1911) en vers 6 na: "Iepen aan het Gein" (1903). Dis duidelik dat Van Niekerk in die eerste deel van haar gedig die vroeë grafiese werk uit die realistiese en ekspressionistiese fases van Mondriaan voor oë gehad het. Hulle word opsetlik so gegroepeer om hulle te laat kontrasteer met die tweede deel wat met vers 7 begin en na die vernuwing in die kunstenaar se artistieke opvattings te verwys. Die kontras word versterk deur die gedig se fokalisasie waardeur die kunstenaar vanuit sy eie perspektief aan die woord gestel word met frases soos: "vir my nie meer . . ." (v. 1) en "nou sal ek my . . ." (v. 7). Die gevolg van dié benadering is dat hierdie beeldgedig dan eintlik nie net tot die kumulatiewe tipe behoort nie, maar ook die sogenaamde *monologiese*. Kranz (1981: 250) wys daarop dat die perspektief dikwels gebruik word om "die Intention des Künstlers" weer te gee. Dit is natuurlik hier ook die geval.

Deel twee van die gedig (vanaf vers 7) word duidelik as mens Mondriaan se latere grafiese werk met die kenmerkende abstrakte geometriese vorms bekyk, wat hy vanaf 1912 begin skep het. Dit was 'n vorm van abstrahering wat reeds aangekondig was deur sy "De grijze boom" (1911) en wat Van Niekerk in vers 11 noem. Dit was resultaat van 'n soort stilering en verstrakking waarin hy begin glo het om te probeer uitkom by die daarstelling van wat hy as die absolute vorm beskou het. Sy skilderye van dié fase (die sogenaamde Neo-plastiese kuns) het bestaan uit asimetriese horisontale en vertikale swart lyne, wat vlakke geskep het wat met primêre kleure ingevul was. Die poging om uit te reik na die absolute en essensiële was van die grootste belang vir hom. Dit blyk uit sy teoretiese uiteensetting oor dié ideaal in sy "Natural reality and abstract reality" van 1919. Hierdie klemtoon op die aflegging van die onessensiële, die neiging tot versobering en sekerlik ook die vereensaming, is iets waarby Van Niekerk aanklank vind. Dit word ook in die bundel waarin hierdie gedig voorkom, weerspieël. Ongetwyfeld is dit die rede waarom sy haarself met Mondriaan kon assosieer.

In 'n ruimer konteks gesien kan mens sê dat hierdie gedig in die tradisie van Henriette Roland Holst se "Over de grenzen van mijn wezen" en dalk selfs Van Ostaijen se "Vers 6" ontstaan het, omdat daarin ook vanuit die perspektief van 'n ek-fokalisator 'n sterk beklemtoning gegee word van wat die spreker voortaan nie meer wil nie en wat wel.
Die tweede Mondriaan-gedig ("piet mondriaan ii") is ook wel kumulatief soos die eerste, maar tog minder omdat dit slegs na twee skilderye verwys, nl. "Broadway Boogy-Woogie" (1942–1943) en die onvoltooide "Victory Boogy-Woogie" (1943–1944), sonder die skilderye met hulle titels te benoem. Dit sou miskien korrekter wees om hierdie gedig as *geneties* te bestempel, 'n tipering wat Kranz gebruik vir beeldgedigte wat die ontstaan van kunswerke weergee en dus epies van aard is.
"piet mondriaan ii" verwys na die laaste artistieke fase van Mondriaan se lewe toe hy hom in New York gevestig het om die Europese oorlogsgeweld te ontvlug. Hy het in die stadium 'n woning in 'n Manhattanse wolkekrabber gehad ("hoog en droog op sestig", v. 1) en dus dikwels afgekyk op die besige wêreld en die straatverkeer onder hom.
Van Niekerk stel dit so voor dat Mondriaan "die oorwoënheid sat en moeg" was, waarmee sekerlik die reeds lang beoefende "neoplastiese" styl bedoel word. Ook die voorstelling dat dit die aanhoor van die destyds gewilde "boogy-woogie" was wat hom tot nuwe artistieke insigte gebring het, is haar eie fantasie, maar dit bied wel 'n speelse en poëtiese verklaring vir die betrokke skilderye se titels.
Dat daar 'n belangrike vernuwing by Mondriaan in dié stadium van sy lewe plaasgevind het, staan weliswaar vas. Dit word geslaagd speels gesuggereer deur Van Niekerk se reeks vernuwingsbeelde in verse 9–14: "begin bont blommetjies ... spruit"; "'n pasgewekte lasarus"; "nuutgeskonke broadway beat", ens.
Die laaste gedeelte van die gedig (vanaf v. 20) spits eintlik pas op die "Broadway Boogy-Woogie" self toe, wat 'n belangrike vernuwing in Mondriaan se skilderstyl daargestel het. Die reeds lang bekende swart horisontaal en vertikaal strepe is nou skielik vervang deur voluit gekleurde of onderbroke gekleurde strepe ("waterpas lak en linte/ blou en rooi en geel— ritmies op die spierwit doek") wat 'n sterk verlewendigende en dinamiese effek gehad het. Dis asof daar nuwe lewe deur die werke gebruis het. Van Niekerk suggereer dus dat die boogy-woogie as 't ware in die stadsritme geëggo word en deur die kunstenaar gefikseer is op die doek ("'n permanent verstilde hoogseisoen", v. 25), sodat dit steeds vir die toeskouer "dieselfde bont gesinkopeerde deuntjie" (v. 27) bly speel. Die skilderye gee die stad se gestolde ritme weer en stabiliseer dit in die werk se geblokte patrone. Dié opvatting sluit nou aan by wat Michel Seuphor (s.d.: 187) destyds oor sy vriend se laaste skildery geskryf het: "As for me, I like to see in his last work an image of New York (. . .) Mondriaan's Boogie-Woogie pictures are an abstract recreation (I do not say 'abstraction') of New York, especially of New York as it

appeared to him at night when he walked to the Plaza from the corner of the 59th street. The lit-up skyscrapers, as seen from the steps of the Plaza Hotel, are a *Victory Boogie-Woogie*. But all New York is that at night".
Verstegnies maak die digteres met haar talle enjambemente en die pulserende ritme van haar vrye (of slegs sporadies rymende) verse gebruik van die mees geskikte vorm om die idee van die skilderye se "gesinkopeerde deuntjie" oor te dra. Ook die lighartige toon van die hele gedig is gepas vir die idee van regenerasie, vernuwing of bevryding wat Mondriaan met sy nuwe tegniek ervaar het.

4. JOAN HAMBIDGE: "Venus by haar spieël". Na die skildery van Velasques. (*Bitter lemoene*, 1986)

> Wie ken nie hierdie lyf?
> Op purper (die gordyne boonop rooi) fleurig uitgestal
> die duikies in my boud
> eens blyplek van 'n kwispelende tong.
> Die boeppens-Cupido hou getrou
> die spieël vas
> skrik — donkerogig droewig kyk ek t'rug
> vanaand word my hand weer losgelaat
> tot en met haar onverwagse wederkoms

"Venus by haar spieël" behoort tot die soort beeldpoësie wat, volgens die tipologie van Kranz (1981: 236) as *allokutief* bestempel kan word, aangesien "eine Gestalt im Bild" die leser/toeskouer aanspreek. Dit blyk duidelik uit die fokalisasie in vers 3 ("my boud"), v. 7 ("kyk ek t'rug") en v. 8 ("my hand"). Die spreker wat hier aan die woord is, is die liggende Venus op Diego Velasquez se skildery "Venus en Cupido" (ook bekend as die "Rokeby Venus"). Dié werk het waarskynlik in 1648 ontstaan en hang tans in die National Gallery te Londen.
Die opvallende is dat Venus hier nie vanuit haar posisie van liggende naakfiguur aan die woord gestel word nie, maar as 't ware as ironiese beskouer van haarself, wat langs die toeskouer staan: dit kan mens aflei uit haar opmerking oor "die duikies in my boud" (v. 3), wat sy nie vanuit haar lêperspektief kan maak nie, maar wel as iemand wat, soos die toeskouer, die hele skildery voor oë het. Venus is hier dus tegelykertyd spreker, toeskouer en beskouer: iemand wat die leser en toeskouer se blik en gedagtes lei en sy/haar gevoelens prikkel. Die sinlike prikkeling is inderdaad 'n prominente aspek van hierdie verse. Dit word hier egter nie sommer uit ligsinnigheid gedoen nie, wel met doelbewustheid.
Velasquez se skildery wat hier as Hambidge se model dien, was in heelwat opsigte uitsonderlik: naakfigure is seldsaam in sy werk en in die sewentiende-eeuse Spaanse skilderkuns. Uitsonderlik is die werk ook in dié opsig, dat dit byvoorbeeld in vergelyking met Titiaan se Venus wat saam met 'n Cupido en 'n orrelspeler voorgestel word, sterk sensuele kwaliteite het en selfs 'n

erotiserende effek op die toeskouer het. Die rugaansig wat die geslagsdele verhul en die liggaamskurwes intensiveer, het beslis iets daarmee te doen. Die Velasques-spesialis Jonathan Brown (1986: 182) praat van hierdie werk se "charged eroticism" en hy beweer o.m.: "The heightened sense of reality subtly but definitely alters the relationship between the subject and the viewer by stimulating the imagination (. . .) Painted with inviting contrasts of texture, the surface has a sensuous quality which enhances the sensual attraction of the subject."
Afgesien daarvan is dit bekend dat hierdie skildery oorspronklik eiendom was van 'n groot Velasquez-bewonderaar, die Spaanse markies Gaspar de Haro, wat in 1650 getrou het met die beeldskone Antonia Maria de la Cerda. Die kans is groot dat sy as Velasquez se model gedien het en dat die skildery dalk in opdrag van die markies geskilder is. Die markies het egter bekend gestaan as 'n losbol en pretmaker wat illegale verhoudings met vroue van ligte allooi gehad het, tot frustrasie van sy eie vrou.
Die erotiserende element wat duidelik aanwesig is in Velasquez se skildery, is ook getransponeer na Hambidge se teks. Die eerste vers wat eindig op "lyf", vestig onmiddellik die aandag op die essensie van hierdie kunswerk, naamlik die liggaamlikheid wat Velasquez oorbeklemtoon het met die effens oordrewe proporsies (veral die heuplyn) van die naakfiguur.
Die verwysing na die "lyf" word in die openingsvers in die vorm van 'n vraagsin gestel, wat natuurlik baie dubbelsinnig is: wie "ken" dit nie as kunswerk nie, én, wie ken dit ook as begeerde objek? Verse 2–4 spits toe op die sentrale en prominente middellyf wat "fleurig" (=bloeiend; in die "fleur" van haar lewe) is en "uitgestal" ((=tentoongestel; vir openbare bekyk). Die liggaam is hier feitlik herlei tot daardie "boud" wat "eens blyplek van 'n kwispelende tong" was. Let daarop dat daar staan: "eens", wat dus verwys na iets uit die verlede: *voorheen* was dit "blyplek" van die geliefde gedurende die geslagsdaad. Die Venus-spreekster sien haarself dus in haar frustrasie van verlate of bedroë vrou. Dié visie sluit aan by die situasie van die losbandige markies, Gaspar de Haro, en sy vrou wat hy in die steek gelaat het vir ander vroue.
Met die verwysing na die "boeppens-Cupido" (opsetlike verdubbeling van die p!) word die erotiese element nog meer versterk in die gedig. Die naam Cupido beteken in Latyn begeerte en die figuur is, soos bekend, sinoniem vir Amor, liefde (in Grieks: Eros). Soos in Titiaan se skildery van Venus (National Gallery, Washington) hou die Cupido 'n spieël vas, wat bedoel is om Venus se skoonheid te weerspieël. Nou is dit interessant om vas te stel dat die spieël in sy huidige stand op Velasquez se skildery eintlik nie Venus se gesig kan weerkaats nie. J. Brown (1986: 182) sê hieroor: "Had he followed the laws of reflection, the mirror would have revealed another part of the anatomy than the face." Brown het met 'n fotografiese rekonstruksie van die skildery aan die hand van figurante, bewys dat die spieël die nou verhulde geslagsdele sou moes gereflekteer het. Dat dit nie gebeur nie, skryf Brown toe aan Velas-

quez se beskeidenheid.
Hambidge maak die leser in haar gedig egter bewus van albei elemente: wat die spieël weerkaats én wat dit moes weerkaats het. Dit val op dat die Cupido wat die spieël vashou "skrik" (v. 7), terwyl die "ek", wat aan die woord is "droewig" terugkyk. Skrik hy oor wat hy sien gebeur, naamlik die feit dat vanaand "my hand weer losgelaat" word, ongetwyfeld met die bedoeling om haarself eroties te bevredig? Die moontlikheid word in elk geval gesuggereer. Hambidge spits die aandag dus veral toe op dit wat die spieël moes of sou kon weerkaats het. Venus wat in die skildery as self-kontemplatief voorgestel word, sit, volgens Hambidge se interpretasie, vasgevang in 'n bose kringloop, wat hom binne die sirkel van haarself, haar spieëlbeeld en die Cupido'tjie afspeel. Die toeskouer is in hierdie proses net 'n soort voyeur, iemand wat onverwags getuie is van 'n intieme toneeltjie. Hambidge gaan met haar teks egter 'n stappie verder as Velasquez en sê openlik wat die skilder skaars wou suggereer.

Universiteit van Natal

Geraadpleegde werke

Brems, H. 1984 Raakpunten tussen Nederlandse poëzie en beeldende kunst sinds 1945. *Ons erfdeel*, 27, 1 en 2, p. 9–23.

Brown, J. 1986 *Velasquez. Painter and courtier.* New Haven: Yale Univ. Press.

Faust, W.M. 1977 *Bilder werden worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert.* München: Hauser.

Hadermann, P. 1968 Hedendaagse kunst en literatuur: snijpunten en parallellen. *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 21, 5, p. 479–496.

Heckscher, W.S. 1985 *Art and literature. Studies in relationship.* Baden Baden: Koerner.

Holzmann, H. & James, M.S. (eds) 1987 The new art — The new life. The collected works of Piet Mondrian. London: Thames and Hudson.

Hunt, J.D. (Ed.) 1971 *Encounters. Essays on literature and the visual arts.* London: Studio Vista.

Jonckheere, W.F. 1989 Die beeldgedig as genre. *Tydskrif vir geesteswetenskappe,* Des.

Kindlers Malerei Lexikon. München: Deutsche Taschenbuch Verlag. 1976.

Kranz, G. 1981 *Das Bildgedicht — Theorie, Lexikon, Bibliographie.* Köln: Böhlau Verlag.

Lopez-Rey, J. 1968 *Velasquez' work and world.* London: Faber & Faber.

Mondrian, P. 1919 Natural reality and abstract reality: a trialogue. In Holzmann, H. and James, M.S. (eds.), 1987, *The new art — The new life. The collected works of Piet Mondrian.* London: Thames and Hudson, p. 82–123.

Scott, D. 1988 *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth century France.* Cambridge: Cambr. Univ. Press.

Seuphor, M. s.d. *Piet Mondrian. Life and work.* New York: Abrams.

Stadler, W. 1987 *Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhaukunst.* Freiburg: Herder.

Steiner, W. 1982 *The colors of rhetoric: problems in the relation between modern literature and painting.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

Thomas, P. (red.) 1980 *Woord en beeld. Drie strekkingen in de Nederlandse poëzie en schilderkunst na 1945.* Tielt: Lannoo.

Uspensky, B.A. 1972 Structural isomorphism of verbal and visual art. *Poetics*, 5, p. 5–39.

Johann Johl
Oor ironie en satire — 'n reaksie

11

'n Resensie van 'n versamelbundel literêre opstelle hou veral een probleem in vir die resensent: om binne die toegestane ruimte reg te laat geskied aan sowel die individuele bydraes as die geheel. 'n Uitweg wat die afgelope tyd in Afrikaans feitlik praktyk geword het, is die keuse van 'n verteenwoordigende invalshoek waarmee die dikwels eklektiese bydraes tot iets van 'n gemene noemer herlei kan word.

Die keuse van so 'n invalshoek (hoe eksplisiet of implisiet ook al) gee noodgedwonge blyke van die resepsie van die tekste deur die resensent, maar ook van die mate waarin die resensent kennis geneem het van die kritiek rondom 'n bepaalde onderwerp. In Afrikaans kom laasgenoemde meermale neer op die kritiek betreffende 'n oeuvre.

In haar resensie van die Festschrift, *Vanweë die onbewuste* (Charles Malan & H.P. van Coller, reds.), wat by geleentheid van Etienne Leroux se vyf-en-sestigste verjaardag in 1987 verskyn het, besluit Ia van Zyl om, benewens 'n reeksie opsommende weergawes van die inhoude, die ironie en verwante verskynsels soos die satire en parodie as invalshoek te neem (vgl. *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 27 nr. 2, Mei 1989: 122–126).

Hierdie invalshoek is waarskynlik ingegee deur die feit dat een artikel handel oor die ironie in Leroux se oeuvre en een van die ander *Onse Hymie* as parodie beskou. Die probleem hierby is dat dit twee uit die elf bydraes betrek. Toegegee, sy laat haar invalshoek wel in die besprekings van enkele ander bydraes blyk, al is dit hoofsaaklik by wyse van verwyte wat daarop neerkom dat bydraes òf nie genoegsaam op die ironie en satire ingaan nie òf dat die beskouings betreffende ironie en satire nie dié is wat strook met haar eie nie.

Sedert die afhandeling van haar proefskrif oor die ironiese visie in die romans van Anna M. Louw is dit bekend dat dr. Van Zyl wel die een en ander oor die ironie en verwante verskynsels weet. Dit lyk net na 'n bedenklike kritiese praktyk dat so 'n enkele kennisveld van 'n resensent so 'n intimiderende rol speel by die skryf van 'n resensie oor 'n versamelbundel waarvan 82 persent van die bydraes slegs periferaal by hierdie sake aansluit.

Die gevolg van hierdie manier van doen, is 'n resensie wat blyke gee van 'n negatiewe evaluering van die meeste bydraes voordat daar ten slotte, nogal onverwags van die lesers van die resensie verwag word om *vanweë die onbewuste* as "prikkelende bydrae tot die Leroux-korpus" te reken. Ek deel graag haar positiewe oordeel oor die bundel, maar ek vrees dat sy nêrens blyke gegee het van die bydrae van hierdie studies tot die Leroux-kritiek nie. Die waardevolle nuwe insigte en perspektiewe wat geopen word, asook die

soms repudiërende gesprekke wat met vroeër kritiese tekste aangeknoop word, raak vollediglik verswelg deur die afvang van (dikwels denkbeeldige) vliegies.

2

Dr. Van Zyl wy ruim 45 persent van haar resensie aan 'n aanval op my artikel oor "die kommunikasie van ironie in die romans van Etienne Leroux". Was dit nie so flagrant dat dit selfs geloofwaardig kon aandoen nie, het ek eerlik waar verkies om ironies te bly glimlag.

My bydrae wat dit so duidelik het oor die aanwesigheid van 'n bepaalde figuur (die ironie) in die romans — let wel — spesifiek van Leroux, het sy terrein van ondersoek tog duidelik uitgesê? Dan verwag 'n resensent tog nie 'n breed-opgesette ekskursie oor die teoretiese verskille tussen die ironie en verwante verskynsels (o.m. die satire) nie? Dit was tog heeltemal onmoontlik om enigsins binne die opgelegde lengteperk iets meer as die basiese betreffende die ironie self te laat blyk. Vandaar die beperkte fokus: "die kommunikasie van ironie . . .", en ook die uitgesproke pragmatiese toespitsing van die artikel. Of het dit die resensent ontwyk?

Om gevolglik verwyte te slinger rakende aspekte soos 'n onwil om ironie te definieer, onvoldoende onderskeiding tussen ironie en verwante verskynsels (soos die satire), en verder te skimp dat grootliks aangesluit word by bekende skrywers oor die ironie, dat die bestaande verwarring oor hierdie figuur nie uit die weg geruim word nie, dat ek nie motiveer waarom die satire in die eerste siklus domineer nie en dies meer, getuig van verwagtings aan die kant van die resensent wat gewoon nie haalbaar is binne die bestek van so 'n artikel nie. Wie die verwikkelde implikasies van hierdie sake enigsins begryp, behoort dit ook te besef.

Wat ek as teoretiese aanloop gesê het oor die kommunikasie van die ironie geld uiteraard slegs die kommunikasie van die ironie. Wie hierdie tipe kommunikasie wil kontrasteer met dié van verwante verskynsels, doen dit op eie risiko. Ek het in hierdie artikel se teoretiese inleiding niks daaroor gesê nie. As dr. Van Zyl my dit nou verwyt dat ek "nie voldoende tussen *ironie* en *satire* (onderskei) nie", moet ek aanneem dat sy haar oordeel baseer op een van my ander publikasies: òf my proefskrif, òf die boek oor die ironie (wat een jaar na die publikasie van hierdie Leroux-huldiging verskyn het).

Ek het natuurlik niks daarop teë dat sy ander uitsprake ook betrek nie. Dit verbaas my net des te meer dat sy ná die lees daarvan steeds ongemotiveerde oordele uitspreek, en dit dan boonop as verwyte opper in 'n resensie wat niks met daardie publikasies te make het nie. Oor die verskille tussen satire en ironie het ek ruimskoots ingegaan in albei publikasies (vgl. *Ironie* op bll. 45–54).

'n Definisie (soos sy van my vra) sou myns insiens weinig help om die verwarring wat dr. Van Zyl ervaar tussen ironie en satire uit die weg te ruim. Die resente wetenskapsleer staan in elk geval skepties teenoor definisies wat

sake vir tyd en ewigheid wil afbaken. Maar indien sy ook dáárop aandring: wat ek as "kernkompleks van ironiese eienskappe" beskryf, en pas daarna saamgevat het in 'n formulering wat op geen ander wyse as 'n werksdefinisie gelees kan word nie (vgl. *Ironie*, bll. 43–44), vereis dalk dat dr. Van Zyl net andermaal daarna kyk — al sou sy waarskynlik met 'n bewende vinger druk op die afwesigheid van die woord "definisie".
Ek reageer kortliks verder op enkele van die sake wat sy aanroer:

1. Die opstelle in die bundel verteenwoordig kennelik vertrekpunte van uiteenlopende aard. Dit dwing dié resensent dan om te sê: "Dit lyk bv. of daar nog geen ooreenstemming (sic) is oor die feit of Leroux geïnterpreteer moet word as oorwegend satiries, ironies of selfs 'betrokke' in die sin van engagé nie". Wie die oeuvre van Leroux ken, sal weet dat 'n ingesteldheid gebaseer op so 'n eksklusiewe òf-die-een-òf-die-ander-is-korrek en daaromtrent-moet-tog-asseblief-eenstemmigheid-heers, geheel en al onkundig is omtrent een van die kardinale eienskappe van sy werk: die dialektiese aard daarvan. Origens: iemand wat werklik iets van die ironie af weet, behoort ook insig te hê in die dialektiese aard van dié verskynsel, want dit is juis hoe die kommunikasie van ironie opereer. Of hoe?
2. Die strategie van die resensent in die 45 persent van haar resensie wat hier direk ter sprake is, is meer as duidelik: sedert die tweede paragraaf vermeld sy 'n hele reeks uitsprake deur die konkrete outeur wat hoofsaaklik bygeroep word om haar afleidings rakende ironie en satire te staaf. Wie die konkrete outeursintensie-met-evaluerings so wil inspan, doen dit kennelik in die volle wete van wat reeds teoreties daaroor geskryf is. Maar — dit lyk my hier ter sake — daar is heelwat meer en ander Leroux-uitsprake oor die ironie en die satire beskikbaar as dié wat hier vermeld word. Op die minste dít. Verder: daar bestaan eweneens van Leroux vele uitlatings-in-onderhoude oor eie werk wat nog nêrens deur die Leroux-kritiek met 'n tang aangeraak is nie. In die private besit van vriende/akademici, glo ek, is daar eweneens uitsprake deur die outeur Leroux wat dr. Van Zyl se sanksionering van enkele van sy uitsprake, en die opstel daarvan teen myne, volledig sal ondermyn.
3. In 'n taamlik pedantiese paragraaf sit dr. Van Zyl uiteen by watter bekende skrywers oor die ironie ek "in groot mate" sou aansluit, en verskaf dan 'n verdere lysie name van skrywers oor hierdie onderwerp by wie 'n mens "konsekwent" sou móés aansluit ten einde die "bestaande verwarring" rondom die ironie as konsep "uit die weg te ruim". Ek vind dit vreemd dat onkunde oor hierdie laasgenoemde outeurs my ten laste gelê word. In my boek *Ironie* is hul werke opgeneem in die argumente en uiteensettings wat daar gegee word. Dr. Van Zyl se nogal simplistiese siening betreffende die metonimiese verskuiwing en die stilistiese tegnieke wat ter sprake kom by die proses van ironisering figureer helaas nie in my ironie-

geskrifte nie.
Waarop haar aandrang neerkom, is dat dr. Van Zyl van my verwag om háár uitgangspunt, en die wortels daarvan in Soren Kierkegaard se beskouing van die Sokratiese ironie, as alleensaligmakende evangelie te aanvaar. Daartoe is ek geensins bereid nie.
In haar proefskrif onderskei sy na aanleiding van Kierkegaard tussen *primêre* ironie ("die ironie as geesteshouding") en *sekondêre* ironie ("die uiterlike manifestasievorme daarvan"). Hierdie hiërargisering lei daartoe dat uitings wat deur sommige as ironie beskou word, maar wat nie "uit 'n ironiese geesteshouding spruit" of waarin daar nie "'n primêre ironiese ondertoon aanwesig is" nie, soos byvoorbeeld gevalle van verbale ironie, nie vir dr. Van Zyl ironie is nie, maar hoogstens "ironies gekleurde taaluitings" (1984: 55–56, 36). Haar bevinding is dus: "Die ironie as eksistensiële modus sou dus — in finale instansie — as oorspronklike en suiwerste vorm van die ironie beskou kan word" (1984: 30).
Uit historiese oogpunt impliseer dit dat die Romeinse beskouing van *ironia* (as stylfaktor/retoriese figuur/wyse van argumentering) afhanklik gemaak word van die Griekse *eironeia* (as gedragswyse/lewenshouding), en dat dit binne dié hiërargisering bepaald ook ondergeskik geag word aan laasgenoemde.
Daar moet gewys word op die feit dat Kierkegaard se beskouings vandag vry algemeen as eensydig beskou word. Die vernaamste motiverings hiervoor is dat sy beskouings verband hou met sy polemiese reaksie en ironiese aanval op die Hegelianisme en romantisisme, veral op die Duitse romantici en by name Friedrich Schlegel se beskouings van ironie (vgl. onder meer Arbaugh, 1968; Lauer, 1974; Muecke, 1969; Allemann, 1970; Strohschneider-Kohrs, 1960; Barthelme, 1971; Wilde, 1981). Arbaugh (1968) se studie toon in elk geval oortuigend aan dat Kierkegaard se definisies van die ironie onderling verskil (1968: 51).
Benewens die feit dat hierdie beskouing van die ironie as primêr 'n eksistensiële modus in die vakliteratuur oor die onderwerp tot veel beskeidener proporsies teruggesnoei is as wat dr. Van Zyl klaarblyklik besef (of: wil toegee), is dit binne 'n literêr-kommunikatiewe model soos dié wat ek in die huldigingsartikel gebruik het 'n onhanteerbaar vae konsep om op pragmatiese wyse aan te wend. Ek vra my af of 'n model wat taal-spesifiek is (soos die resultate wat ondersoeke vanuit die teorie van taalhandelinge opgelewer het) nie 'n veel groter kans het om misverstande en misvattings oor die ironie uit te skakel nie. En laat my dadelik byvoeg: in wat ek as 'n werksdefinisie aangebied het (*Ironie* bl. 43–44) maak ek inderdaad voorsiening vir twee modusse, te wete die eksistensiële en, as talige openbaring daarvan, die linguistiese. Op die een of ander wyse moet die eksistensiële modus in 'n teks tog uitgedruk wees in taalgebruik en die verwysingsraamwerk wat dit veronderstel. Hoe anders sal ons hoegenaamd daarvan te wete kom?

4. 'n Verdere stellingname van dr. Van Zyl wat kortliks aandag verdien, is haar ontkenning daarvan dat daar in sommige soorte ironie 'n "teikengroep (is) wat geïroniseer word", dat daar volgens haar ook gevolglik geen "ironiese slagoffers" bestaan nie — dit alles omdat volgens haar "dit nie die *doel* van die ironikus (is) om te mislei nie." Hiermee wyk sy af van so ongeveer die hele korpus teoretiese beskouings oor die ironie. Maar ek gun haar dit. Dit is egter wanneer sy verder beweer: "Die ideale leser van die ironiese werk is myns insiens juis dié leser wat die ambivalente siening en segging van die ironikus snap", dat die teiken van háár aanval nie vir my duidelik is nie. Dit is tog presies wat ek in my kort inleiding na aanleiding van Warning betoog het in die artikel? Maar ek meen dr. Van Zyl het hiermee net die helfte van die waarheid beet. Die kommunikasie van 'n ironiese uiting het nie slegs ideale lesers aan die ontvangerkant nie. Dit leer die ervaring met betrekking tot die ironie darem te duidelik. Die ironiese uiting bevat nie verniet twee "boodskappe" in die een uiting nie. Of betwyfel dr. Van Zyl ook dit? Indien wel, kan ek aan geen enkele rede dink waarom daar van *ideale* lesers (so mét die kwalifiseerder) sprake sou wees nie. Ek is bevrees dat, as ons oor hierdie heel basiese uitgangspunt met betrekking tot die ironie nie saamstem nie, daar geen basis vir enige verdere gesprek oor die verskynsel is nie.
5. Omdat dr. Van Zyl haar stel op die eensydige Kierkegaardiaanse standpunt van die ironie as primêr 'n eksistensiële modus wat, soos reeds gesê, nie voorsiening maak vir verbale ironie nie, tensy in 'n teks "'n primêre ironiese ondertoon aanwesig is", bring die aanname haar voorts by nog verdere dubieuse aansprake uit. Volgens haar kan 'n werk nie satiries-ironies wees nie, maar is dit òf satiries òf ironies. Sy beweer ook verder: "Ek glo nie die ironie kan ooit as instrument benut word nie".
   Die gevare wat so 'n Kierkegaardiaanse uitgangspunt inhou, is nêrens duideliker as juis hier nie. Eensydigheid spreek duidelik uit die ekstreme eksklusiwiteit van so 'n beskouing. Dit is waarskynlik dr. Van Zyl se doel om met hierdie standpunt die "bestaande verwarring uit die weg te ruim" (soos sy dit stel), maar ek meen sy ruim daarmee juis niks op nie. Sy sny eerder een van die natuurlike voedingsare van die ironie af. As 'n mens dít as 'n soort opruiming wil beskou, kan jy seker.
   Dit amuseer my dat dr. Van Zyl se ervaring van die ironie haar lei tot hierdie tipe hermeties-verseëlde hantering daarvan in kompartemente. My ervaring daarvan is juis die teendeel: die grense tussen soorte ironieë, of tussen die ironie en verwante verskynsels, is diffuse grense wat dikwels afhanklik is van die hoek van waaruit daarna gekyk word. Ek meen die wêreldbekende ironoloog, D.C. Muecke, se uiteensetting (1969: 115) staaf so 'n siening. Per slot van rekening bly die aanlê van grense binne die literatuurstudie hanteringsprosedures.
   Wat ek (en vele ander voor my) bedoel met satiries-ironies gaan hoofsaaklik terug op die faktor "funksie" binne die literatuurbeskouing. As een

van 'n hele reeks nie-letterlike taaluitings, en ook lid van 'n hele reeks komies-verwante verskynsels, tree die ironie selde as alleenloper op. Dit gaan dikwels vergesel van 'n hele reeks spelmaats en word meermale as instrument benut in werke waarvan die vertelhouding satiries of hoe ook al is. Maar so iets aanvaar dr. Van Zyl weer nie as ironie nie, omdat dit nie ontvange en gebore is uit 'n "primêre ironiese ondertoon" nie. Wanneer ek praat van die ironie wat as instrument in diens van 'n ander vertelhouding benut kan word, het dit niks met 'n verwarring tussen ironie en satire te doen nie. In elk geval is dit nie nodig om my te herinner aan die stelling "While the *manners of men* are the domain of the satirist, the *morals of the universe* are the preserve of the ironist" nie. Juis hierdie stelling weerspieël die soort kunsmatige grense tussen ironie en satire wat aangelê word en wat nie rekening hou met die literatuur waarin dit voorkom nie. Ek kan aan hoeveel werke dink waar die *manners of men* die speelveld van die ironie is, en die *morals of the universe* gesatiriseer word. Ek moet dr. Van Zyl ook daarop wys dat hierdie stelling nie dié van Muecke is nie, maar van Morton Curewitch (1957: 11).

Kortom: ek beskou definisie-grense as hanteringsmeganismes en nie as identifikasiebakens vir die ironie of wat ook al nie. Daar bestaan genoeg onderskeidende eienskappe tussen byvoorbeeld ironie en satire wat gebruik kan word in 'n identifiseringsproses, maar heelwat daarvan is talig van aard. En dit is waarskynlik die probleem wat dr. Van Zyl probeer hokslaan. Dit is in elk geval die probleem van haar uitgangspunt.

Randse Afrikaanse Universiteit

Bibliografie

Allemann, B. 1970. Ironie als literarisches Prinzip. In: Schaefer, A. (red.). *Ironie und Dichtung.* München: C.H. Beck, pp. 11–38.

Arbaugh, G.E. & G.B. 1968. *Kierkegaard's authorship. A guide to the writings of Kierkegaard.* London: Allen & Unwin.

Barthelme, D. 1971. *City life.* New York: Bantam.

Gurewitch, M. 1957. *European romantic irony.* Ann Arbor: University Microfilms.

Johl, J.H. 1984. *Ironie by Etienne Leroux.* D.Litt. et Phil.-proefskrif, RAU, Johannesburg.

Johl, J.H. 1988. *Ironie.* Pretoria: HAUM-Literêr.

Lauer, W. 1974. *Humor als Ethos. Eine moralpsychologische Untersuchung.* Bern/Stuttgart/Wien: Huber.

Malan, C. & Van Coller, H.P. 1987. *Vanweë die onbewuste. Besprekings van Etienne Leroux se romans.* Pretoria: HAUM-Literêr.

Muecke, D.C. 1969. *The compass of irony.* London/New York: Methuen.

Strohschneider-Kohrs, I. 1960. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung.* Tübingen: M. Niemeyer.

Van Zyl, S.E. 1984. *Die ironiese visie in die letterkunde, met besondere verwysing na die romankuns van Anna M. Louw.* D.Litt. et Phil.-proefskrif, Unisa, Pretoria.

Wilde, A. 1981. *Horizons of assent. Modernism, postmodernism and the ironic imagination.* Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

Ia van Zyl skryf:

Ek was verbaas oor prof. Johann Johl se emosionele reaksie ("Oor ironie en satire — 'n reaksie") op my resensie van die Etienne Leroux-huldigingsbundel *Vanweë die onbewuste*, waarin ek o.m. krities verskil het van prof. Johl se siening van die ironie. Ek wil hom graag verseker dat die resensie hoegenaamd nie bedoel was as 'n "aanval", soos hy dit in sy reaksie stel nie; eerder as moontlike aanknopingspunt tot 'n gesprek.
Dat ek in my resensie van die genoemde bundel prof. Johl se bydrae, wat handel oor die ironie en die satire in die werk van Etienne Leroux, as fokuspunt vir my resensie sou gebruik, het my vanselfsprekend gelyk. Prof. Johl dui self aan dat hy bewus is van resensente se probleme met versamelbundels; weens 'n gebrek aan ruimte is dit onmoontlik om alle bydraes uitvoerig te bespreek. Verder is prof. Johl se bydrae die inleidende opstel in die bundel en dan is dit ook bekend dat die ironie en/of die satire die belangrikste aspek van die werk van Leroux is.
Ek vind dit jammer dat Afrikaanse literatore dit so moeilik vind om 'n objektiewe akademiese gesprek te voer oor punte van verskil. Dit wil voorkom of kritiese argumente te dikwels as "aanvalle" beskou word. Derhalwe ontaard potensiële gesprekke meesal in venynige onderonsies wat niks daartoe bydra om die literêr-teoretiese gesprek aan die gang te hou nie.
Ek glo nie òf ek òf prof. Johl het in ons proefskrifte of in ons daaropvolgende publikasies die laaste woord oor die ironie gespreek nie. Aangesien ons albei op doktorale vlak oor hierdie onderwerp navorsing gedoen het, sou ons — ook gesien ons uiteenlopende standpunte — myns insiens 'n vrugbare akademiese gesprek hieroor kon voer. Ek hoop dat so 'n gesprek mettertyd wel sal plaasvind. Op die oomblik sluit die toon van prof. Johl se artikel, sowel as sy standpunt dat as ons oor 'n basiese uitgangspunt m.b.t. die ironie nie saamstem nie, "daar geen basis vir enige verdere gesprek oor die verskynsel (tussen ons) is nie", so 'n gesprek ongelukkig uit.
Lesers wat my siening van die ironie met dié van prof. Johl wil vergelyk, word dus intussen verwys na my onlangs gepubliseerde gids tot die oeuvre van Anna M. Louw, getitel *Iets van 'n uilskuiken*. Dit bevat 'n bylae, gegrond op my proefskrif, waarin my standpunt oor die ironie kortliks uiteengesit word.

J.C. Kannemeyer
Nuwe Afrikaanse poësie

In sy drietal indrukwekkende digbundels van die tagtigerjare — *Kanse op 'n wrak* (1982; waarin ook opgeneem *Die ysterwoud* van 1976), *Die swart skip* (1985) en *Amulet teen die vuur* (1987) — het die persoonlike siektegeskiedenis van die mens Ernst van Heerden toenemend minder aandag begin kry en is dit geleidelik opgeneem in die universeler tema van onheil, ondergang en dood. In sy jongste bundel, *Kwadratuur van die sirkel* (Kaapstad, Tafelberg, 68 pp.) is die eie lyding, pyn en ingeperktheid slegs nog in enkele verse soos in die milde "Langsaam adieu" en die sterk kwatryn "Kap-kap" op die periferie, en dan ook net as feitlik terloopse metafoor, aanwesig en word dit haas volledig ingeskakel by die groter motief van afbraak, vernietiging en aftakeling van waardes wat die bundel in sy geheel oorheers. Hierdie afbraak en vernietiging is van tweërlei aard en slaan sowel op 'n persoonlike as 'n nasionale ondergang, 'n verdeling wat grotendeels met die tweeledige rubrisering van die bundel saamhang. Albei vorme van vernietiging word gedek deur die bundeltitel wat in die eerste motto — 'n aanhaling uit *HAT* — verklaar word: die matematiese onmoontlikheid dat die oppervlaktes van 'n vierkant en 'n sirkel ooit gelyk aan mekaar kan wees, metafories toegepas op iets wat onuitvoerbaar is. Die tweede motto — 'n aanhaling uit die Amerikaanse digter Richard Wilbur by wie se "Death of the toad" Van Heerden reeds in "Dood van 'n akkedis" in *Die klop* (1962) aangesluit het — gee dan van hierdie onuitvoerbaarheid sprekende getuienis in die figuur van die "walgvogel", die uitgestorwe dodo van Mauritius, wat as gevolg van sy "wêreldvreemdheid" vir hierdie aarde onvanpas geword het en gedoem was om tot niet te gaan.

Die eerste afdeling van die bundel, "To a dubious salvation", werk hierdie gewisse ondergang veral op die persoonlike en algemeen-menslike vlak uit. Die titel is ontleen aan Etienne Leroux se *Silberstein*-trilogie in die Penguin Modern Classics-vertaling en dui op 'n nie-realiseerbare redding vir die mens in sy persoonlike nood. Die "improbabilities" waarvan die Wilbur-motto praat, vind neerslag in die "kras onmoontlikhede" van "Matesis", die inleidende vers wat die basiese ongerymdheid van die bundeltitel uit die gebied van die wiskunde bevestig, al skep die slotstrofe met sy aansluiting by Van Wyk Louw (vergelyk nr. XXXIV in *Tristia*) tog die moontlikheid van 'n "dubious salvation", die "heiligheid en volledigheid" waarna die mens in "Groot ode" met sy hele wese paradoksaal uitreik. In Van Heerden se bundel soek die oorlewende wat terugkyk op die "puin en afbraak" van sy "eertydse

wêreld", nog "steeds volhardend" na die "gleslose . . . wonderdiamant", ten spyte van die aftakeling van die ouerword en die onwaarskynlikheid om die basiese opposisies van werklikhede te versoen. Tog oorheers die knellende bewussyn van 'n gewisse ondergang. Anders as die Nederlandse digteres M. Vasalis kan die sprekende ek van "Logboek" geen "feniksvlam" — simbool van hergeboorte — herken nie en is hy as "ingeskeepte" aangewys op die onvermydelike oortog oor die Styx. Hy is pynlik bewus van die "waansin" van "tydelike profete" en van 'n persoonlike *Untergang des Abendlandes* wat die mens se angs — óók met die ineenstorting van die reddelose liefde — in sinlose stamelinge uiting laat vind, sonder dat hierdie stamelinge in momente van geluk 'n visioen van "schier hemelse euforie" soos in Nijhoff se *Het uur U* open. Die gedig "Rites van die oorgang" waarvan daar hier sprake is, verwoord dié angs in kompakte gelaaide taal wat visioenêr uitloop in die grootste slotstrofe met sy fyn klankskakelings. "Vergeefse lig" en "Voorlopig" sit hierdie gedagte van uitsigloosheid voort, nou toegepas op die digter wie se vers deur die geweld oordonder word (p. 21) en wie se fokuslose beelde sy sinne — sowel in die betekenis van redelike vermoëns as grammatikale eenhede — onmagtig laat, sodat hulle "soos huppeldons windskeef" deur sy lewe wegrol, 'n wending wat Toon van den Heever se reël "Waar kuddes waaigras huppel oor die veld" teenstellend en troosteloos aktiveer.
Dit is dan ook nie verbasend nie dat meer as een gedig in hierdie pynlike besef van die menslike onvolmaaktheid die selfmoorddaad as gegewe het. As die mens verbrysel is, die liefde verlore gegaan het en die skrywer se hand hinkend voortbeweeg, is die dormante staat van Henri Rousseau se slapende sigeunerin "ná die absurde oond of knalpistool" die enigste uitweg. Maar selfs dít is geen troos nie, want nadoods spruit volgens "Verdwaasde" uit die lyk van die selfmoordenaar slegs 'n "ruie doringboom" in plaas van 'n lewegewende koringaar, 'n vers waarin Van Heerden Webster se woorde in *The duchess of Malfi* (III: 2, reël 274) in strofe 4 regstreeks betrek: "Cover her face; mine eyes dazzle; she died young". In 'n ander toonaard praat ook "Selfmoord van die robbe", soos Opperman se "Springbokke", van die "groot afspraak met die dood": die teennatuurlike drang "om die grimmige seemyle/ vir 'n grimmiger aarde te ruil." In "Die wind" is daar sprake van die huis — die mens se vertroude habitat — wat by die geweld van die elemente, die "bulderende wraak" van 'n Ou-Testamentiese God en die opkomende mag van die gepeupel besig is om in te gee.
Tussen hierdie ondergangsgedigte is daar 'n milder toon in "Die derde akkedis" waarin die diertjie soos vroeër by Leipoldt — en in teenstelling tot Van Heerden se ander twee akkedisverse in *Die sewe vrese* en *Die klop* — regstreeks aangespreek word in 'n hulde aan 'n "smetloos grootse" bestaan. Iets milders vind 'n mens ook in die spot en selfironisering van "Eponimie", die guitigheid van "Snoeityd" en in die geestelike in "Die biskop se digters" wat na die "suiplappery en rumoere" van sy kwekelinge sy digterlike "laboratorium" staak en vir hom ander werk kry. Oorheersend is egter die algemene

aftakeling van bestaande ordes, die siniese blik op die digter wie se woord nie die volk kan bereik nie en die bewussyn van die dood, met 'n toespeling op P.N. van Eyck se "De tuinman en de dood" en Edward Young se *Night thoughts on life, death and immortality*. Die weergalose prag van die ysbeer word in die laaste vers van die eerste afdeling reeds met die bruin van ysmodders bevuil en is weerloos teen "die swart-gejaste jagters/ se slu gewere", 'n siening waarin die persoonlike ondergang op die agtergrond raak en deur die politieke aktualiteit van die hedendaagse Suid-Afrika verdring word.

Daarmee het die oorheersende gedagte van 'n nasionale ondergang in die tweede afdeling van die bundel, "Aardbrand", reeds sy intrede gemaak. In "Papawerlus" met sy toespeling op die Suid-Afrikaanse vlag wat vir die strydende faksies teenstellende simboliese waardes het, is daar die begeerte by die blankes om verdoof te word en die verskrikkinge van die werklikheid nie te erken nie. Die gerunnik van die opstandige perde uit Swift se *Gulliver's travels* word doelbewus nie gehoor nie en in die braakliggende en verarmde "driesland" wat die geliefde vaderland geword het, is die huis van die sprekende ek vir homself geslote en kan hy die vingertaal van die nuwe hekwag nie verstaan nie. In die gedig "Slot" is daar sprake van 'n "afstanddoen" van die bekende en vertroude en in "Beroerde see" word die politieke spanninge in terme van seebeelde beleef, terwyl selfs in die wildtuin die aasvoëls "gierig/ op 'n smulkans wag". Ook in die Pretoriase voorstede met hulle jakarandas heers die vrees dat die bestaande orde sal ineenstort. 'n Stuurloosheid lei tot "nuttelose kaperjolle" en vlug is uitgesluit, want selfs vir die jonggetroudes wat na Malawi se meerdistrik wil gaan, is — met 'n aktivering van Van Heerden se "Vliegtuigrit" uit die bundel *Reisiger* — "'n ver planeet" besig om "sy duister nette (te) span". "Een winter aan zee" volg die rymskema van A. Roland Holst se grootse bundel presies na en praat van dieselfde "ingebeukte kiel", die onseewaardige "sparvlot" waarin dit nodeloos is om 'n oortog aan te durf.

Die afwesigheid van 'n "bark vir die ontheemde" lei dan in "Voëls" — een van die sleuteltekste van die bundel en 'n vers wat die krag van Van Heerden se poësie in hierdie bundel treffend illustreer — tot 'n besef van die wesentlike onvrugbaarheid en steriliteit van die digterskap. Nou gebeur dit met 'n aktivering van die Wilbur-motto en die wêreldvreemdheid van die uitgestorwe dodo in strofe 1; 'n revokasie in strofe 2 van Van Heerden se eie pterodaktilus uit die gedig "Prehistories" in *Teenstrydige liedere*, 'n wese wat deur oormatige "behandeling" in 'n vreemde omgewing ten dode uitgedokter word; en in strofe 3 'n toespeling op Lucas Malan se ibis in *Edenboom* (vergelyk die gedig "Tweede geboorte"), 'n voël wat "met vertakte deltas van sy spore" ook slegs 'n "onbebroeide eier" kan voortbring. "Skulpkennis" word feitlik 'n nuwe soort leerdig: in die geruis teen die oor ontdek die spreker sy eie "hartklop" se "eb en vloed", maar terselfdertyd ook "'n vreemde taal se vreemde spreuk". "Skietgoed" gee in drie strofes in chronologiese volgorde

drie grepe uit die geskiedenis: die soeke na koper en die jag op die diere van Afrika, die stryd tussen Boer en Brit en die hede waarin met granate en landmyne in "Mulilo se bos" 'n wreder werklikheid beleef word. Met 'n toespeling op 'n gedig van die Amerikaanse digter Thom Gunn kom die bundel in "Come out into the cold" tot 'n einde in die wete dat die geweld orals heers en die gevestigde orde verdwyn het. Daarom kan die bundel slegs met 'n versuging in die woorde van T.S. Eliot uit *Ash-Wednesday* en *Ariel poems* ("Animula") afsluit: "bid vir ons in die uur van ons geboorte,/ bid vir ons in die uur van ons dood".
Alhoewel *Kwadratuur van die sirkel* 'n somber en onthutsende blik op die menslike lewe as sodanig en die mens se lot in hierdie land in die besonder gee, meen ek tog dat die bundel, ten spyte van pragtige verse, die grootse greep van *Amulet teen die vuur* mis. Gedeeltelik hang dit saam met wat ek 'n sekere willekeurigheid in Van Heerden se aanwending van die literêre verwysingstegniek wil noem. 'n Mens vra jouself af of die "bydig" van die inset van Van Wyk Louw se "Beeld van 'n jeug: Duif en perd" werklik vir "Skietgoed" essensieel is en of die Bredero-wending iets wesentliks tot "Testament" bydra. Aan die ander kant is dit ook so dat Van Heerden veral vanaf *Die swart skip* sy oeuvre met hierdie verwysings gevoed en verruim het, sodat sy bundels van die afgelope jare 'n rykheid en veelduidigheid toon wat indrukwekkend vergelyk met die dikwels yl versamelings van baie jongelinge. Op sy beste is Van Heerden vandag steeds een van die belangrikste stemme in die Afrikaanse poësie en moet 'n mens 'n bundel van dié gehalte van *Kwadratuur van die sirkel* van harte verwelkom.

In die *Versamelde gedigte 1954–1984* (1984) het Ina Rousseau haar gebundelde gedigte onderwerp aan streng kritiek wat soms tot ingrypende wysigings gelei het, terwyl sy 'n twintigtal nuwe gedigte opneem wat nog nie tevore verskyn het nie. Hierdie twintigtal verse word opnuut deeglik hersien en saam met sestien ander opgeneem in *Grotwater* (1989), 'n bundel wat ook baie van die bekende motiewe en werkwyses van Ina Rousseau voortsit, maar ook nuwe insette in haar oeuvre bring.
Die eerste agt gedigte staan almal in die teken van 'n geliefde wat aan die dood afgestaan is, al sorg die sober woordgebruik en beeldspraak vir 'n wegswaai van die regstreekse emosie wat gewoonlik in die lykdig aangetref word. Wat in die openingsvers "Daardie een" opval, is die uitreikende sintaktiese struktuur wat met die drie maal herhaalde "daardie" na die afloop in die driereëlige slotstrofe uitreik, 'n struktuur wat ook deur die effektiewe uitbuiting van klanke versterk word. Aan die begin van die gedig help die k-klanke om die kernagtigheid van die brein te evokeer, terwyl die o-klanke in die drie slotwoorde tot finaliteit van die "omsetting" bydra. In "Katabolisme" lei die afbraak van die natuur tot 'n vraag aan die Skepper met 'n fyn spel oor "maak" en "ontmaak", sonder om dit — behalwe dan deur die titel wat soos enkele woorde in "Daardie een" op 'n plantkundige aktiwiteit dui — reg-

streeks met die gestorwene in verband te bring. In die *Versamelde gedigte* het "'n Heengegane een" die titel "Die verlore seun" gehad. Deur die wysiging word dit nou direk betrek op die gestorwene, maar beweeg die lykdig na die titel teen die versweë agtergrond van die Bybelse gelykenis, waardeur die vader tot die Vader uitgroei en die verval sowel die verval van die Verlore Seun as dié van die dood is, soms met woorde soos "plakker" en die Sothowoorde in die tweede strofe getransponeer na 'n hedendaagse en spesifiek Suid-Afrikaanse realiteit. Teenoor die Job-figuur van *Heuningsteen* praat "Job se klag" in *Grotwater* van 'n verraad of 'n verloëning, terwyl "Oujaarsdag '82" 'n onthutsende blik bied op die nuwe jaar wat met sy Middeleeuse marteltuie gereed is om die mens te pynig, 'n gedig wat in die bundelkonteks teen die agtergrond van die verlies gelees moet word.

Die eerste van die drie verse onder die titel "'n Beroofde" praat van die liggaam van die geliefde as 'n "bakatel", 'n nietigheid soos die "blote bysaak" van Elisabeth Eybers se "Röntgenfoto", terwyl die spreekster in die tweede gedig verskoning vra dat sy as gevolg van die afwesigheid van 'n "kodewoord" nie teen die oorweldigende krag en slinksheid van die dood kan veg nie. In "'n Beroofde 3" neem sy afskeid van die gestorwene terwyl sy voortaan "in hierdie slangtuin van onheil" moet bly, 'n voorstelling waarmee sy die motief van haar eerste bundel invoer, die geskonde paradys by die geliefde se dood betrek en selfs in die woordkeuse ("die *puin* van ons planne") by die eerste gedig van *Die verlate tuin* aansluit.

In die verse wat hierop volg, is daar telkens sprake van die afwending van die buitewêreld wat die spreekster se stilte verstoor of van 'n fyn sensitiewe waarneming van die natuurdinge getuig. In "Jakarandatyd '83" het sy dit oor die skelheid van die natuur wat "'n banale akwarel" word vir iemand wat met die dood gepreokkupeer is, al ervaar sy in "'n Stil oggend" tog die vreugde van die "piepklein voëlklankies" deur dit met 'n "oratoriumkoor" in verband te bring. "Volmaan" beïndruk met sy trefseker, kompakte woordkeuse en die effektiewe gebruik van die teenstelling waarop die gedig soos baie ander in die bundel berus. Teenoor die "weerbare" maan wat soos in 'n smeltkroes gepuur is, staan die weerloosheid as die "sierskyf" se "ringrondheid" aan die "grondgebonde . . . sipres" met sy doodsimboliek raak, 'n wending wat die motief in die eerste verse in die bundel voortsit en regstreeks by "Tussen dag en aand" in *Heuningsteen* aansluit. Telkens tref 'n mens hierdie fyn waarneming in die bundel aan en dikwels gaan dit gepaard met 'n subtiele klankspel en 'n fyn gekonstrueerde sinsbou, soos in "Die Diederik". In "Die eerste mensepaar" en "Eva" met hulle voortsetting van *Die verlate tuin*-tematiek val die fyn klank en sintaksis en die gebruik van die teenstelling weer op. In "Eva" groei die teenstelling uit tot 'n komplementêre beweging, terwyl die ommekeer in "Die eerste mensepaar" ook in die rym en die spanning tussen versreël en sintaksis sy neerslag vind. Met sy herhalings en spelelement is die kinderliedjie "Mallemeul" iets nuuts in Ina Rousseau se digkuns, terwyl "Die rotte" met sy geestigheid die reeks gedigte oor klein

diertjies elders in haar oeuvre aanvul en "Mahler se 3de" met sy gryp na die lewe en die feitlik surrealistiese "Smetana" die uitbeelding van die musiek in ander bundels voortsit.
Soms is daar 'n oorgawe aan die lewe, of dit nou aangenaam of onaangenaam is ("Rantsoen"), maar meestal verset die spreekster haar teen die "versnelde groei" ("Johannesburg" wat met sy binneryme, assonansies en enkele sluitende eindrym die "bandeloosheid" van die vrye vers teenwerk) en die vinnige oorgange ("Panta rhei" met sy Heraklitiese wêreld van voortdurende verandering en sy effektiewe gebruik van die chiasme in die slotstrofe). Natuurverse soos "Skemering" en "Najaar" getuig van 'n pragtige beweging wat in die sinsbou neerslag vind, terwyl ook "Stilstand" en "Terminus" van 'n gevoelige sinsbou en die teenstellingstegniek gebruik maak. Ander gedigte steun weer in hoofsaak op 'n klankspel, soos die feitlik ironiese assonansies in "Die gaste" en die teenstelling wat in "Die meulsteen" deur antitetiese begrippepare ("ondraaglike-behaag", "ontaarde aarde") gevoed word wat ook in die klank sy neerslag vind en insluimerende betekenisse wek. Teenoor die ek in "Tabita" wat haar, in teenstelling tot soveel ander gedigte, aan die wêreld, "die gebied/onmiddellik rondom my skelet", oorgee en die indringing in die verkliptheid van die land in "Die Dirk" wat terselfdertyd 'n hulde aan Opperman is, praat die twee slotgedigte van die bundel van niks anders as 'n teenstrydigheid nie: in "Winterboom" waarin die naaktheid en doodsheid van die boom as 'n "verruklike skrik" en 'n "verwringende geluk" gesien word; en "Grotwater" waarin "die donker helderte" en "helder donkerte" waarvoor die ek vra, eers later sal kan aanbreek.
Met die fyn woordgebruik en aanwending van die "vreemde" begrip waarmee sy ook die poëtiese woordeskat in Afrikaans uitbrei, die presisie in die opbou van die verse, die effektiewe teenstellings en die fyn musikaliteit is *Grotwater* die produk van iemand wat deur die jare haar talent tot 'n waardige vakmanskap uitgebou het.

In sy eerste twee digbundels, *Die somer is 'n dag oud* (1983) en *Palimpses* (1987), het Johann Lodewyk Marais beïndruk met sy netjies afgewerkte poësie, die beeldende vermoë en die wyse waarop die ek van homself af wegskryf deur 'n agrariese jeugwêreld te betrek. In *Palimpses* het hierdie procédé gelei tot 'n hegte bundeleenheid wat ten nouste met die ontginning van 'n persoonlike mite saamhang: 'n geskiedenis-in-die-kleine van die voorgeslagte op die familieplaas, tipiese figure uit dié tyd en ervarings van die jeugwêreld.
Die chronologiese gang in die opeenvolging van die verse, wat *Palimpses* tot 'n eenheid bind, is in Marais se jongste bundel, *By die dinge* (Human & Rousseau, 1989, 72 pp., R19,95) grotendeels afwesig. Tog is daar deur die ses afdelings heen wel 'n duidelike gang, veral deur die posisie van die ek wat as organiese sentrum die konvergeerpunt is van alles wat in die bundel aangebied word. Ons het hier te make met 'n sterk persoonlik-outobiogra-

fiese poësie wat terselfdertyd ook sterk onpersoonlik van aard is. As 'n korrektief op 'n bemoeienis met die ek kom die historiese bewussyn wat Marais in staat stel om belewenisse uit sy eie jeug en die ervarings van die voorgeslagte as't ware te mitologiseer. Daarby het ons hier iemand wat met oop oë deur die wêreld loop, wat waarnemend leef en digby die dinge staan wat in sy gesigsveld kom, al is daar in die bundel ook baie duidelik 'n metafisiese bewussyn aanwesig: 'n besef van iets oneindig groters en omvattenders wat die gang van wêreld én mens — óók hierdie waarnemende ek — se deel en lot bepaal.
Dit is juis hierdie ontvanklikheid vir die waarneembare wêreld wat van 'n groot deel van hierdie bundel indruk-poësie maak, enumerasies van dinge wat deur die ek raakgesien word of klein herinneringe wat hy uit die verlede oproep. Die gevaar van hierdie procédé is dat die verskeidenheid waarnemings of flitse 'n blote katalogus kan raak, notisies wat willekeurig verskyn en die interne dramatiek van die gedig meer as wenslik versteur. Ek meen dit is die geval in 'n vers soos "Kalahari-jagter" waar die enumererende saam met die anekdotiese tot 'n te losse samehang lei. Die meeste gedigte van afdeling III, wat oor die diensplig tige handel, bly ook te veel in blote waarneming vassteek (bv. "Treinrit vanaf Simonstad"). Die gevolg is 'n feitlik prosaïese poësie, 'n tipe gedig waarin die sin in so 'n mate enjamberend oorloop dat die eenheid van die versreël verlore gaan en vir die vertelling opgeoffer word.
Waar die enumerasies deur ander middele teengewerk word of in diens van iets anders opgaan, skryf Marais sy geslaagdste en indrukwekkendste verse. In "Woordpyn" sorg die terugkeer en sintaktiese verbinding van die disparate elemente van die inset vir 'n hegte sikliese sluiting van die geheel, terwyl die enumererende in "Tekenles", "Vlieënde miere" en "Teresa" pragtig verbind word met die verwondering en primitiwiteit van die kind se perspektief op dinge — gedigte wat aan Nijhoff se "De wolken" herinner. Naas die waarneembare en opnoembare is daar in Marais se poësie dikwels 'n verdieping wat regstreeks met die perspektief van die ek en die suggestie van 'n bowewerklikheid saamhang. Soms is hierdie suggestie so yl, soos in "Junior jag", dat die dieper sin deur 'n newelagtige waas versluier word. In die twee verse oor die dood van die Oosthuizen-grootouers voel 'n mens trouens dat daar by die katalogus en die vertelling verby niks gebeur nie — die slot is in albei gevalle te efemeer om iets verders oor te dra en in die geval van die gedig oor die oupa het die laaste reëls buitendien iets retories. As 'n mens Nijhoff se woorde kan omdraai en sê: "de woorden werden wondren en dreven verder", is die beswaar teen sommige van Marais se verse juis dat die suggestie te weinig suggereer en te min wonder word, dat die slotwending die nodige dryfkrag mis om 'n beweging aan die gang te sit en vir die leser met 'n bifokale kyk 'n ander dimensie op die dinge te toon. Ek meen dat die afwesigheid van die noodsaaklike spanning tussen sintaksis en versreël, die blote katalogus en die gebrek aan 'n werklike verdieping by die waarne-

ming verby sekere verse in *By die dinge* skaad en op die oomblik die belangrikste gevare is wat Marais se poësie as sodanig bedreig.
Tog is daar iets besonder aantrekliks in hierdie digterskap van min woorde en baie stiltes. 'n Gedig soos "Alternatief" werk wel met 'n katalogus, maar deur die soberheid van die stellings en die herhaalde "Ek"-inset sonder enige beelding word die geheel tog indrukwekkend. "Sonnewyserbespiegeling" lyk skynbaar na 'n suiwer mediterende vers, totdat die leser skielik besef dat hier 'n boeiende spel met die identiteit van die sprekende ek gespeel word. Deur die ek as die sonnewyser te lees, word die bespiegeling deur die personifiëring beeldend verdig, maar in die voorlaaste versreël tree die sprekende, bespiegelende ek sy gedig binne, hef hy die personifiëring op en betrek hy by implikasie die voorafgaande op homself. "Terrarium" kry sy stramien in die teenstelling tussen die "bytende elektrone" en die "groenspaan" van die gloeilamp aan die een kant en die ryk, groen, minsame groei van die aarde aan die ander kant. Soms suggereer die verbinding van skynbaar verbandlose objekte, soos in "Woordpyn", 'n bowewerklikheid en beweeg die gedig in die rigting van 'n soort magiese realisme, soos in "Kristalbakkie" waar daar uit die betragting van die klein, alledaagse dinge 'n wonder tot stand kom. Soms reik die vers moeiteloos uit na die "Unheimliche" van 'n simbool waarvan die semantiese waarde nooit uitgesê word nie, soos "Op die plot" wat met sy nie-enjamberende reëls en distichonverdeling een van die geslaagdste verse in die bundel is, 'n gedig vergelykbaar met Opperman se magiese "Sondag van 'n kind".
Veral waar Marais die persoonlike historie as die matrys vir sy ervarings aanwend, word sy poësie voller en ryker, al bly dit ook hier wesentlik 'n poësie van die stilte. In afdeling IV maak hy telkens gebruik van herinneringe aan 'n agrariese verlede, soos slangbyt, visvang, droogte — klein kameë uit die familiegeskiedenis en jeugervarings wat met 'n reeks "Notas", verwant aan die "Sinne" in *Palimpses*, afgesluit word. Die reeks "elementale odes" van die vyfde afdeling ontgin weer die folklore en mite van die eie streek en die kort reëls sluit organies aan by die yl wêreld waarvan daar hier gepraat word, 'n sober, leë landstreek waaroor die digter skaars iets kan bedroom. Vandaar die karige katalogus van "Boer", die hoogtepunt van hierdie reeks "odes" — "odes", want daar is ook 'n sekere droefheid oor dié stuk aarde — wat met 'n versugtende vraag afsluit: "Wat meer/kan ek/uit hierdie/wit landskap droom?" Opvallend in hierdie gedig is die slotrym wat oor talle reëls na die enkele vroeëre oo-klank heenreik en tegnies die ylheid en eggoloosheid van dié wêreld onderstreep.
Met die indrukwekkende slotafdeling kry die metafisiese verdieping van "Teresa" sy volle lading. Soms bereik Marais hier met die katalogustegniek 'n sekere gelatenheid en verstildheid wat die suggestiewe krag tot sy volle reg laat kom, soos in die klein gebaar van "Herfs". In "Doringplante" word die bowewerklikheid beleef in die natuur en in "In wyer verband" deur 'n nagtelike ervaring wat die sprekende ek tot verootmoediging en 'n nederige bede

bring, terwyl dit in "Die besoek" gestalte aanneem in die ongenoemde gas wat 'n Gas blyk te wees — 'n gedig wat met die regstreekse persoonlike intrede van die digter aan die slot veel sterker spreek as die mislukte "Spookstorie" waarin daar ook van 'n besoeker uit 'n ander ruimte sprake was. In hierdie gewyde verse is die politieke aktualiteit net op die periferie aanwesig, in die besonder in "In wyer verband" en "Gebed vir Afrika". Hierdie politieke dimensie gee aan die militêre verse van afdeling III 'n sterke relevansie in die bundelkonteks, al mis hulle vir my nog steeds die nodige hegtheid om verby die belewenis en anekdote heen goeie poësie te word. Die bundel sluit met die sterk "Gebed in Afrika", 'n vers waarin Marais mooi daarin slaag om 'n moderne telegramstyl met 'n psalmiese gedraenheid te verbind. Die gedig beweeg vanaf die weidse vier windrigtings tot die verbesondering van die "U wat in alles is", 'n uitspraak wat van die daaropvolgende katalogus 'n organiese noodwendigheid maak. Daarop volg dan opnuut die verbreding tot die gedagte van die ewige kringloop van geboorte en dood, iets waarmee die vers weer tot die aardse en kosmiese verwyd en wat in die pleitende gebed vir hierdie vasteland uitmond — die logiese sluitstuk vir die gedig en die bundel in die geheel.
Ondanks my besware teen enkele gedigte is *By die dinge* nie 'n bundel wat agterstaan by Marais se eerste twee versamelings nie. Soos vroeër werk die digter hier ook met die agrariese verlede en die persoonlike familiegeskiedenis, al is dié temas in *Palimpses* tot 'n hegter eenheid gekomponeer. Daarteenoor is daar in *By die dinge* 'n paar geslaagde verse oor die verrukkings van die kind en van die sprekende ek in sy verhouding tot 'n hoër werklikheid wat nie in sy eerste twee bundels aanwesig is nie. Daarmee verruim hy sy digkuns en dra hy iets besonders by tot veral die religieuse poësie van ons tyd.

Elsabe Steenberg
Winter en son in twee jeugverhale

Baie jeugverhale verskyn in Afrikaans, veral vandat wedstryde die laaste jare gereeld uitgeskryf word waarvoor sodanige boeke kan meeding. Ook buite hierdie wedstryde om word dié subgenre met meerdere of mindere sukses beoefen. Werke van gehalte wat in 1989 verskyn het, is by name die twee wat hieronder bespreek word: die eerste het vanweë die tema baie hoë byval by tieners gevind, die tweede kombineer waagmoed om oor 'n kernoorlog te skryf en diepte van belewing.

Dis jare al nie meer vreemd om in die buiteland jeugboeke teë te kom wat oor tienerseks en -swangerskappe handel nie. In Afrikaans was dit nog taboe; 'n behoudende gemeenskap het implisiete sensuur toegepas en uitgewers as't ware verbied om sulke 'pornografiese' werke uit te gee. Die tyd was egter ryp vir 'n vryer benadering en in *'n Pot vol winter* durf Maretha Maartens, bekende jeugboekskrywer, om die onsêbare sonder skroom of sensasiebelustheid uit te sê. Is dit 'fantasties' soos duisende entoesiastiese tieners beweer, of 'kinderpornografie' soos 'n woedende leraar dit afmaak? Die titel word ontleen aan 'n opstel wat die hoofkarakter Elizabeth oor "Hierdie winter" moet skryf; dit word 'n uiting van haar adolessente verwardheid en emosionele onstabiliteit: "Maar hierdie winter is die winter van ryp . . . Dis so baie dat daar niks moois oorbly nie, dis so min dat jy nie eens 'n pot daarmee kan volmaak nie," waarna sy in haar gedagtes 'n bitter korrektief aanbring: "Ek het genoeg bymekaargeskraap om 'n pot te vul. Ek is 'n pot vol winter" (p. 18).

Elizabeth gebruik byderwetse tienertaal, -uitdrukkings en -verwysings in haar denke en omgang met maats. Deur haar optrede word 'n oortuigende kontemporêre wêreld van hedendaagse jeugdiges gebeeld waarin verwarrende verhoudings die sterkste figureer. Haar klasmaat Lida wil weet: "Sou jy ook 'n ou gelos het as hy te veel gedrink het?" (p. 17). Sy pieker oor liefkosings en veral oor Kurt, haar ou van wie sy nie meer seker is of sy hou nie.

Met selfinsig besef Elizabeth dat sy ten spyte van verwarring oor haar gevoel vir Kurt letterlik aan hom bly klou: "Ek wens ek het niemand nodig gehad nie. Ek wens ek kon alleen klaarkom." Die adolessent se behoefte aan sekuriteit en daarom kontak kan as rede gesien word, maar by die hoofkarakter kom die feit van haar pa se verliefdheid op 'n ander vrou nog hierby. Dit word eksplisiet uitgespel dat sý verkeerde optrede haar eie gedrag sterk beïnvloed: "Pa se affaire met die gimnasium-vrou maak dat ek en Kurt dinge doen wat ons gesê het ons nooit sou doen nie" (p. 3).

Motivering waarom Kurt haar redelik maklik ompraat om saam met hom Naval Hill toe te gaan, ontbreek dus nie. Elizabeth dink daaraan dat Kurt, vandat hy diensplig doen, "meer en meer van liefde maak" praat (p. 3). Haar eie gebrek aan geborgenheid tuis laat haar meedoen aan die seksspel. Hoewel die episode later teruggeroep word in 'n vertelling aan die Here wat eintlik net 'n intense, persoonlike herbelewing is, gaan dit oor in die praesens en deurmekaar terug na die verlede tyd: ". . . hier *lê* jy op 'n motorsitplek en die wind *kom* by die oop motordeur in en jy *voel* dit teen jou kaal lyf", en direk daarna: "Dit *was* so kaal en so koud ag Here dit *was* so 'n gemors gemors" (p. 44 — my kursivering). Hierdie verwarring word taalmatig so voortgesit, soos ook punktuasie wat weggelaat en dan skielik weer gebruik word. Die kort hoofstuk word 'n verwarring van skuldbelydenis, skok, ontgogeling, en 'n direkte voorbereiding vir die selfmoordpoging wat daarop volg. 'n Leser voel empatie met die karakter en weersin vir die daad; dis baie ver verwyder van

pornografie: "dit was my eerste seks, ek wil nooit weer seks hê solank ek leef nie" (p. 46).
Twee keer verwys Elizabeth hier na miergif wat sy liewer sal drink as om swanger te wees. Reeds voor hierdie ervaring het die rusies tussen haar ouers haar egter al laat besluit: "En dan soek ek soms na miergif . . . Ek oorweeg miergif. Vir die miere en die hele hondse lewe" (p. 6). Voorbereiding vir die werklike drink van die gif word dus deeglik gedoen.
In die sewende hoofstuk word deurgestreepte briewe gewys wat sy alternerend aan albei ouers, net haar ma, Kurt en aan "Liewe Pa en Ma en Talitha" (p. 51) skryf — laasgenoemde kry nie 'n streep deur nie maar word ook in stukkies geskeur en weggespoel. Ook opvolgende hoofstukke maak visuele aanspraak op die leser: hoofstuk 9 (juis die vrugbaarheidsgetal) gee los flitse gedagtestroom wat oor die bladsye spring om haar worsteling teen die dood voor te stel; hoofstuk 10 gee stukke dialoog en kommentaar van verpleegpersoneel, haar ouers en 'n predikant — dit spring ook van kantlyn na inkeping, maar is minder onreëlmatig as die vorige. Ook hier word nie wegbeweeg van Elizabeth nie: dis steeds sý wat hoor wat gesê word. Op hierdie wyse bly sy konsekwent die fokaliseerder.
Die voorstelling van Elizabeth se onontsyferbare woorde op bladsye 65 en 69 is 'n minder nodige truuk. As stukke herinneringsgedagtes weergegee word in die voorlaaste hoofstuk — weer nie onder mekaar nie — word haar volgehoue angs en skuldgevoel daardeur verwoord, al is daar meer orde as in die eerste weergawe. Ontwikkeling vind dus langsaam plaas; van haar aanvaarding van wat gebeur het en dat sy tog nie swanger was nie, ook van haar gevoel vir Kurt wat weg is. As hy 'n brief skryf waarin hy van haar afsien, bring dit 'n gevoel van vryheid: "Jy dink dis jý wat uitgemaak het. Dit is nie. Lank voordat ek die brief gekry het, het ek gedink ek wil nuut begin, skóón" (p. 83).
Haar veranderde gevoel jeens haar pa word ook oortuigend gehanteer. Woede en haat was nooit absoluut nie (". . . ek sal nie weer aan hom dink nie. Ek sal nie. Ek sal nie. Demmit, ek sal", p. 33) en kan daarom oorslaan na insig: "Ek is nie kwaad vir Mamma nie. Ook nie . . . ook nie vir Pappa nie . . . Ons is almal sulke bleddie idiote" (p. 80). Met deurdagte realisme laat die skrywer nie alles uiteindelik sommer net regkom nie: as haar ouers haar in die hospitaal kom haal, let sy met aanvaarding op: "Hulle praat met háár, nie met mekaar nie" (p. 86).
Die slothoofstuk beeld 'n terugkeer na en aanvaarding deur bekendes in kaartjieboodskappe wat afgedruk word. Die laaste kaartjie kom van tant Hoender, 'n pragtige karakter wie se innerlike veel mooier is as haar uiterlike. Haar gesprek met Elizabeth in die twaalfde hoofstuk is eintlik 'n stukkie simpatieke seksvoorligting wat die implisiete outeur haar veroorloof en is weliswaar moralisties — en tog aanvaarbaar binne die konteks.
Waaroor dit in die laaste instansie gaan in dié verhaal is hoegenaamd nie pornografie nie, wel 'n verwarde tiener se verhouding met God. Aanvanklik weet

Elizabeth nie meer of Hy bestaan nie; die verhaal begin daarmee dat sy "Iemand" aanspreek wat later nog vaer "(N)iemand" word. Sonder dat sy dit duidelik besef, roep sy tog tussenin "ag, Here", en die hele relaas oor wat op Naval Hill gebeur het, word 'n wanhopige belydenis: "Here/ wat het ek aangevang;" (p. 41). Kort-kort, deur die hortende gedagtestote deur nadat sy gif gedrink het, staan daar: "asseblief" — wat implisiet aan God gerig word, of die Liewe Jesus van haar kindertyd wat sekerlik vir haar nader voel. Die hoofstuk eindig betekenisvol met 'n poging om te bid: "Liewe Je . . ." (p. 60).
Tant Hoender gee nie net perspektief op die seksdaad in haar gesprek met Elizabeth nie, maar onomwonde ook op God wat vergewe en die beste stuk van die mens bewaar, omdat dit "te kosbaar is om te vernietig" (p. 72). Dis oortuigend dat hierdie gesprek die karakter innerlik tot rus bring sodat sy weer kan uitreik na Bo en aan die slot glo dat tien vir haar omgee: "Nege mense. En God" (p. 89).
In die werk word té veel krisisse saamgetrek — daar is lesers wat opmerk dat dit darem alles net te erg is — maar daar is groot eerlikheid in die aanbieding. Die weg is nou gebaan vir meer verhale oor 'gewaagde' temas om gepubliseer te word waarin die letterkundige waarde nie sal agterweë bly nie.

Louis Krüger, skrywer van *Son op die land*, sê dat dié werkie "'n elegie" is. Dis inderdaad 'n treursang oor lewe wat vanweë oorlogvoering inhoudloos geword het vir dié wat daarna, minstens 'n ruk lank, nog bestaan. Soos in die motto, 'n aanhaling uit 'n gedig van T.S. Eliot, verwys word na "the end . . . Will be to arrive where we started", handel dit in die verhaal om 'n seun wat op 'n woonboot oor 'n rivier beweeg en nêrens arriveer nie behalwe min of meer waar hy met sy vaart begin het. Die lewe, word gesuggereer, spoel 'n mens sonder sin heen en weer. 'n Keer staan daar eksplisiet: "Mannas druk die woonboot voort om die reis weer te begin waar dit opgehou het" (p. 61). Aanvanklik het die hoofkarakter Mannas 'n paar maande in 'n grot gebly; dan vat hy die verlate woonboot en begin daarmee stroom op vaar na die kusdorpe en die see waar alles nog nie aangetas is deur die heersende oorlog nie. Die verhaal begin dus met die sestienjarige seun as enigste karakter wat optree. Later sluit Gaai by hom aan, eers baie teen Mannas se sin maar tog van groot waarde, want dis hy wat begin mandjies vleg en later in 'n vlugtelingkamp verruil vir nodige voorraad en kos. As hulle naby die stad kom en ervaar hoe 'n atoombom dit verwoes, draai hulle terug: nou word dit die ideaal om by 'n groot meer naby moerasse uit te kom. Die meer word 'n geïdealiseerde fokuspunt waarvan Mannas nie werklik iets weet nie behalwe dat dit anderkant die noordelike provinsie lê waar die oorlog op sy gevaarlikste woed. Veiligheid en sielerus word geassosieer met hierdie plek: "By die meer kan ons heeltemal van voor af begin, dink hy" (p. 72). Betekenisvol word hierdie beskouing later in die verlede tyd herhaal: "Dit was sy doel, sy bestemming: die meer waar hulle gelukkig en rustig kon woon" (p.123).

Dis Gaai wat, as hulle van die vlugtelingkamp wegvaar, 'n meisie help om aan boord te kom. Aanvanklik is Mannas (wie se naam *man* of *mens* oproep) dikmond daaroor; hy het by die kamp vlugtig verlief geraak op 'n meisie wat hy daar gesien het en is spyt dat Fia nie sý is nie. Later is dit Gaai wat jaloers word as dit lyk of Fia by Mannas sekuriteit soek; deur reaksie op haar word elk as normale tienerseun geteken. By elk fluktueer emosies jeens mekaar sowel as Fia; omstandighede laat in elke verhouding mettertyd stilte, 'n onkinderlike volwassenheid, oorheers.
Karakters word oortuigend en met groot soberheid geteken. Mannas gaan van sy huis af weg omdat hy nie in hul steriele patrone wil stagneer nie — maar daarby omdat sy pa se kruiperige bewondering van soldate hom met weersin vervul het. Later versag die felheid waarmee hy sy ouers verwerp het en sien hy 'n visioen van 'n gelukkige gesin wat "lang vergete herinneringe in hom oproep" (p. 124). Dis nie toevallig nie dat hy na dié toneel werklik sy menswees besef en aanhoudend fluister: "Ek is Mannas . . ." (p. 125).
Deur die werk bly Mannas die swygsame wat veel nadink en gedurig vrae vra wat hy nie kan beantwoord nie: "Hoe lank sal hul reis nog duur?/Sal hulle ooit die moerasse bereik, en die meer?" (p. 99). Hy is byna daadloos teenoor Gaai wat planne prakseer; tog is dit hy wat twee kleintjies uit 'n verwoestende dorpie na die boot dra en vir hulle verantwoordelikheid neem. Hulle bly naamloos, hulle oorsprong is onbekend en die dood waarheen hulle onvermydelik op pad is, 'n finale stuk sinneloosheid. Dat die seuntjie later aggressief word teenoor die meisie, wys op die kern van boosheid wat in elke mens aanwesig is; tog soek hulle ook na universele waarheid en vind selfs iets daarvan: "Hul oë is aandagtig op hom gerig, asof hulle iets ontdek waarvan hy self nie weet nie" (p. 122).
Gedurig wonder Mannas ook: "Waarom groei die sere snags op hulle?" (p. 100). Hy, so min as die ander, verstaan dat dit die gevolg is van radioaktiewe bestraling ná die bomontploffing. Oorlog self verstaan hy glad nie en erken aan Gaai: "En miskien verloor almal die oorlog: al die mense vlug" (98). Sy naïewe uitleg as Gaai wil weet waarom mense oorlog maak, word 'n skreiende aanklag en vlek die sinloosheid heeltemal oop: "Ek dink dis die soldate wat besluit wanneer daar oorlog moet kom. Gewone mense kan nie oorlog maak nie, net soldate doen dit. As daar nie oorlog is nie, het die soldate nie werk nie. Maar in die oorlog het hulle baie werk: hulle moet die vyand doodskiet en bomme gooi en huise deursoek vir kos en goed wat hulle kan saamvat en hulle moet sorg dat daar nie geplunder word nie en hulle moet die lyke van die ander soldate begrawe" (p. 99).
Dwarsdeur het die verhaal 'n sober maar boeiende gang waarin dit gaan om oorlewing. In 'n vlugtelingkamp kry hulle voorrade; op die boot moet hulle mense wat probeer opklim, afslaan; uit 'n verlate huis kry hulle kos; 'n keer kan hulle 'n vark doodmaak en van die vleis saamneem, hoewel dié weer deur ander vlugtelinge gesteel word. Spanning word op die spits gedryf as Gaai terugkeer na 'n tentekamp waar hulle ook kos gesteel het, omdat die

menslike swakheid om iets waardevols te besit, hom 'n horlosie laat vat. Dit lei na sy dood wat nie 'n sterk hoogtepunt vorm nie: dis deel van die onontkombare verskrikking van hierdie hele reis, soms stroom af en 'n lang ruk stroom op deur die rivier.

Ook Mia se dood, direk as gevolg van die sere en swakheid wat sy vanweë radioaktiwiteit opgedoen het, is lank voor Gaai se sterfte deur 'n koeël 'n onderbeklemtoonde hoogtepunt. Die ontwikkeling van die verhouding tussen haar en Mannas is delikaat geteken: 'n nader beweeg wat skaars opval, 'n nag dat sy by hom warmte kom soek met geen seksuele bybedoelings nie, hoewel Gaai lank vir hom kwaad bly daaroor, weer verwydering voor haar dood, en eers daarna 'n voltooiing: "Sedert haar dood voel hy nader aan Fia; dis of hy in 'n nuwe verhouding tot haar staan — hy praat nou dikwels en onbeskroomd met haar, in die vreemde skemerwêreld van sy gedagtes" (p. 122).

Steeds is die son 'n basiese element wat 'n rol in die verhaal speel en simboliese krag kry. Deur verwysings na wat in die Bybel staan, soos melaatse huise, weet die leser dat Mannas wel van God bewus is, maar dit word nêrens beklemtoon nie. Tog is God in die son gedurig teenwoordig. Hy is onontkombaar dáár, onbegryplik bo die ellende en verwoesting wat oorlog veroorsaak, die uiteindelike *Ek is* na Wie in die dood uitgereik word. As Fia gesterf het, "buig Mannas vooroor, neem haar kop tussen sy hande en draai haar gesig na die son toe" (p. 92). Ook as sy gereed gemaak is vir 'n watergraf, lê sy "op 'n kombers, haar gesig na die son gekeer" (p. 93). Mannas se eie dood word as slotsin só beskryf: "Met blinde oë staar hy in die skitterende son in" (p. 129).

Die verhaal word aangebied deur 'n verteller wat soms baie opsetlik afstand skep van die leser: "Ons verhaal begin op 'n rivier . . ." (p. 1); "Die stemming van ons verhaal word deur Mannas se gemoed bepaal" (p. 2); "As ons nader gaan, herken ons dieselfde seun as aan die begin van ons verhaal" (p. 121). Daardeur word uitgespel dat dit hier om 'n universele voorstelling gaan en nie om realistiese werklikhede nie. Juis in 'n jeugverhaal waar geslaagdheid van aanbieding afhang van die leser se vermoë om hom in te leef in die gegewe, dus betrokke te raak, werk so 'n blatante distansiëring nie. Die naamloosheid van stad, dorpies, rivier en die twee kleintjies is voldoende aanduiding van algemeenmenslikheid.

Die verteller huiwer deurgaans naby Mannas en gee sy gedagtes, fokus op sy handelinge en emosies. Perspektiefbreuk word dus gepleeg as net één maal weggeswaai word om Fia in die sentrum te plaas: "Uit 'n diep slaap gewek, is droom en werklikheid 'n paar oomblikke in haar gemoed vermeng" (p. 44). Origens is die verhaal ook wat fokalisasie betref dus uit een stuk. Elk van hierdie twee novelles lewer op eiesoortige manier bewys daarvan dat Afrikaanse jeugverhale 'n waardige subgenre is van ons letterkunde.

Krüger, Louis. 1989. *Son op die water.* Kaapstad: Tafelberg.
Maartens, Maretha. 1989. *'n Pot vol winter.* Pretoria: HAUM Literêr.

Wium van Zyl
Van "Djokjakarta" tot "Die ballade vir die onwaarskynlike seun"

Twee kwatryne: I.D. du Plessis
I.D. du Plessis se belangstelling in die Oosterse kultuur kom duidelik na vore in hierdie twee gedigte. Die kwatrynvorm is 'n tradisioneel Persiese vorm en het beroemd geraak danksy die werk van die Oosterse digter Omar Khayyam. (Vir 'n nuttige omskrywing van die vorm, vgl. onder meer A.P. Grové se *Woord en wonder.* Uitgebreider is Pirow Bekker se blokboek, *Die kwatryn.*) Die vormkenmerke van die sogenaamde Oosterse kwatryn kan soos volg opgesom word: Dit is vierreëlig met dikwels die rymskema *aaba.* Dit berus baiemaal op die beginsel van 'n beeld met toepassing daarna, maar kan ook ontwikkel in terme van 'n beskrywing met uiteindelike wending (meesal in reël 3).

"Djokjakarta"
Die titel verwys na die stad Djokjakarta, hoofstad van 'n streek met dieselfde naam op die eiland Java in die huidige Indonesië. Dit is 'n baie ou stad wat verskeie tekens dra van die hoë oorspronklike beskawingspeil in die gebied, iets wat weer terugreik na die kultuur van die Maleise volke wat al teen 500 v.C. die Indonesiese eilande begin bewoon het. Dit was in die tyd waaruit die gedig dateer ook bekend vir sy pragtige batikprodukte ("batik" is 'n Maleise woord).
Die spreker in die gedig is verhewe bo tyd en kan in terme van duisend jaar praat. 'n Mens sou kon sê hy verteenwoordig 'n hele kultuur. Ook die "jy" sou dan nie noodwendig 'n individu wees nie, maar eerder 'n kultuurgroep. (Identifisering van die "jy" as universele, tydlose geliefde kan egter nie uitgesluit word nie.) Die gedig stuur op een onderwerp af: die "bontgeblomde batikdoek". (Batik is 'n Javaanse metode om patrone op materiaal te verf deur die deel wat ongekleurd moet bly, met was te bedek.) Sowel die aanvang as die titel verwys die leser na die Indonesiese ruimte. Die eerste twee reëls het dit eweneens oor vakmanskap en kultuur, naamlik die werk van die silwersmede. Dit suggereer ook 'n uitgebreide tydsduur: hulle hamer "geduldig".
Die wending is geleë in reël 3. Die aandag verspring hier na die ontvanger of draer van die batikdoek en uiteindelik na die doek self. Die werklike verdieping is vervat in die deel tussen aandagstrepe: "'n duisend jaar gelede?", wat terselfdertyd onsekerheid opper.
'n Mens sou die gedig dus kan lees as 'n aanduiding van en bespiegeling oor 'n kultuuropdrag van die ou Indonesiese beskawing na 'n ander gebied. Aan die taal van die gedig, Afrikaans, kan ons onder meer aflei dat laasgenoemde

op Suid-Afrika slaan. Die "jy" sou dus mense van Indonesiese afkoms in Suid-Afrika kon wees. So gesien, word "silwersmede" en "batikdoek" ou kultuursimbole.
Die gedig wyk met sy abab-rymskema af van die tipiese patroon van die Oosterse kwatryn, iets wat egter min nadeel inhou. Let op die klimaks-element in die slotreël wat versterk word deur die groter klankrykheid danksy alliterasie en assonansie. Vergelyk ook die ritmiese effek van die aandagstrepe in reël 3: terwyl dit die aandag vir die woorde daartussen afdwing, isoleer dit die slotreël en gee dié die kans om deur sy hervatting van die vroeëre vaart ook 'n ritmiese klimaks te vorm.

"Duiwe"

Die pleknaam Bali ('n Indonesiese eiland) plaas ook dié kwatryn in 'n Oosterse sfeer. Hierdie gedig is meer gerig op beskrywing as "Djokjakarta". Die spreker raak nie kenbaar nie hoewel die aard van sy beskrywing ten minste daarop dui dat hy intens getref is deur die toneel.
Die eerste twee reëls is nog betreklik direk beskrywend. Reël 1 dui die onderwerp aan en voer die meer algemene gegewe van die titel verder: die leser weet nou waar die duiwe is asook waardeur hulle gekenmerk word ("singende"). Die duiwe is dus 'n kenmerkende eienskap van Bali.
Reël 2 verskuif die fokus na hul vliegaksie. Die verteller gryp alreeds na beeldende taal: hulle "omsingel die maan" — iets wat nie meer realisties moontlik is nie. Dié stelwyse suggereer onder meer dat hulle 'n groot hoogte bereik asook 'n gesamentlike aksie.
Die metafoor wat in reël 3 begin, sorg vir 'n wending.
Die duiwe word ineens gelykgestel met "druiwe", 'n verrassende assosiasiesprong. In reël 3 lyk die verbintenis nog ongemotiveerd. Reël 4 kry sy klimakseffek juis uit die motivering vir die sprong: die duiwe kan gesien word as druiwe wanneer die lug beskou word as prieel! Ook die kleur van die duiwe help om die digterlike assosiasie te motiveer.
In reël 3 maak die skrywer gebruik van kommas om 'n pousering af te dwing in die leesproses. Só slaag hy daarin om die oomblik van stilstand wat uitgedruk word deur die woorde "En hang", ook op die ritme van die gedig af te druk. Die komma aan die einde van dié reël dra ook daartoe by om die lang, ongehinderde slotreël 'n klimakseffek te gee.
Hoewel hierdie kwatryn 'n pragtige beeldende effek het, het kritici al gewys op die meganiese en kunsmatige indruk wat dit maak.

"Digter": D.J. Opperman

'n Mens kan jou allereers afvra wie die "ek" is wat hier aan die woord gestel word. Eintlik het hy twee identiteite. Na aanleiding van die titel en enkele aanduidings in die slot van strofe 3 is hy 'n "digter". Volgens die grootste deel van die teks is hy weer 'n krygsgevangene wat op "'n Ceylon" sit, een van die plekke waarheen Boere-krygsgevangenes in die Tweede Vryheidsoorlog

verban is.
Ons het hier met 'n tipiese Oppermanse "laaggedig" te make — dit handel gelyktydig oor meer as een onderwerp. Dat die titel die digter-begrip uitsonder, maak die digter-laag die prominentste. Dit het ook 'n verdere effek. Die oënskynlike botsing tussen titel en aanvang van die gedig wek spanning. Die teks het twee progressielyne wat naas mekaar loop: die krygsgevangenskap en die digteraspek. Ons ondersoek vervolgens elkeen apart:
Strofe 1 bied die situasie aan van die krygsgevange "ek". Hy is "gevang" en "verban". ("Stryd" en "Ceylon" dui hier op die Vryheidsoorlog en krygsgevangenskap, hoewel "stryd" geïsoleerd gesien hier niks met die oorlog te make hoef te hê nie.)
Strofe 2 gaan in op sy emosies, "drange" en "verlange" en "vaderland" skakel met die Ceylon-Vryheidsoorlog-beeld. Ook die eiland-element is emosie-beskrywend.
Strofes 3 en 4 het dit oor sy bedrywigheid as gevangene. Hy bou, soos sommige van die destydse krygsgevangenes inderdaad gedoen het, 'n klein skip in 'n bottel en daarmee onderneem hy 'n "reis".
Strofe 3 laat ons natuurlik nie meer werklik toe om slegs in terme van die krygsgevangene te praat nie. Die digterlyn skuif hier so sterk daaroorheen en word so prominent dat dit byna die oorheersende word. Sy reis gaan ook in terme van die krygsgevangenskap aan die realiteit verby en word ironies: hy reis in sy verbeelding en is steeds gevange.
Die digter-lyn: Dit ontstaan reeds in die titel en eintlik moet 'n mens as gevolg daarvan die res van die teks in terme van die digterskap lees. Sowel die gevangenskap as "stryd" sou dan 'n verwoording wees van die digterskap. Die reël "êrens in die ewigheid" het reeds getoon dat dit hier om meer gaan as die Tweede Vryheidsoorlogse krygsgevangenskap. Dieselfde geld ook vir die kwalifikasie "'*n* Ceylon".
Strofe 2 het weinig direkte assosiasie met die digterskap, maar indirek sê dit baie oor die soort emosionele situasie waarin die digter hom bevind en wat uiteindelik aanleiding gee tot die kunswerk. Strofes 3 en 4 het dit oor die vorming van die kunswerk: die kunswerk van 'n "egte" krygsgevangene word hier metafories gelykgestel aan dié van 'n digter. Die kunswerk kom voort uit die emosionele situasie wat strofe 2 verwoord. Hier word snags en heel versigtig "deur die smal poort van die wonder", dit wil sê deur 'n hantering van die bo-menslike, die wonderlike, gewerk. Deur middel van woorde word déúr die wonder "klein stellasies vers" gebou. Dit "groei" (raak dus self aktief) dan tot die vorm van 'n seilskip — wat hier kennelik beeld word vir 'n voltooide gedig.
Hierop volg die "reis met die klein skip/ geslote agter glas". Die voltooide gedig is dus die voertuig van die digter, maar dan steeds op ingeperkte wyse. Ons sou ook kon sê die voltooide gedig wat ons as leser sien, is die digter in sy ingemaakte voertuig!
Die gedig gee beslis 'n ietwat droewige blik op die digterskap: dié van ver-

banning, eensaamheid en drange wat op ironiese wyse ontsnap deur sy wonderlik opgeboude, maar alreeds weer ingeperkte vers.
Die beperktheid van die digter/modelbouer se materiaal word beklemtoon deur die soort lig wat hy moet gebruik: "die geel gloed van die kers". ("Gloed" kan egter ook positiewe assosiasies inhou.) Andersins verskil hy van die werklike krygsgevangene deurdat hy nog erger verban is: "êrens in die ewigheid". Met dié stelwyse word van 'n geografiese situasie na 'n filosofiese situasie beweeg.

"Somer": D.J. Opperman

Die gedig is deel van die siklus "Grondstowwe by die siklus van seisoene" en hoewel dit volkome op sy eie kan staan, behoort die konteks met die orige drie én die opdrag aan die "fynproewersgilde" nie buite rekening gelaat te word nie. J.C. Kannemeyer (1983: 166) definieer die siklus baie knap as "uitsluitlik verse van die vreugde oor die rykdom van die aarde tot in sy eetbaarheid en drinkbaarheid toe, die geluk oor die weelde van die klein stukkie aarde wat die mens kan besit en sy eie kan noem, en die versoenende wete wat daar deur die volkome harmonie met die aarde by hom daag".
Hierdie vreugde bou as 't ware op in die eerste drie Stellenbosch-gedigte waarin die dorp se naam wel nooit direk genoem word nie. (Daar is wel verwysings na die bekende Pieke en die Eersterivier.) In die afsluitende "Somer" kom dit egter tot 'n klimaks. A.P. Grové (1979:27) verwys in dié opsig na die verskeidenheid "dinamiese werkwoorde" in die gedig: blaasbalk, gil, stamp, skitter, poer, gis. Deel van die klimaks-effek is geleë in die naam Stellenbosch wat ten slotte uitgeroep word nadat dit deur die hele siklus heen teruggehou is.
'n Belangrike ontwikkelingslyn in die gedig begin met die verwysing na die "hitte" in die eerste kort sin. Dié element word verder gevoer in die vervolgende metaforiese voorstelling van die Suidoos as 'n "blaasbalk" en (in die afwaaiproses) appelkose as "vonke". Die hitte straal ook uit die verwysing na die gillende sonbesies en word oorgedra op die "rooier word" van die "rabarber en radyse". Laasgenoemde behels 'n versagting (assosieerbaar met slegs 'n toenemende blos). Met die volgende hitte-woord, die "gloei" van "'n welbehae" is die afname en wysiging na 'n ander soort hitte al definitief. Ook die skittering van "die Ster" pas nog in binne die ontwikkeling. 'n Finale stap is die verwysing na die alomvattende "gis"-proses in die voorlaaste reëls: "die hele wêreld gis".
Tydens die gistingsproses word naamlik ook hitte vrygestel. Deur die verwysings na onder meer die hitte van die menslike innerlike en "die Ster" is daar van die aanvanklike wilde, vrye natuurtoestand dus gevorder na 'n veel veredelder situasie. Hier word immers in die eerste plek na die wynmaakproses verwys waarby die temperatuur in bedwang gehou moet word om 'n goeie eindproduk te verseker. Die gistingsproses is self natuurlik nog maar die beginstadium van die veredeling en hier in die slot van die gedig hou dit

die suggestie in dat daar nog meer voorlê.
Dat "die hele wêreld gis" maak die proses van toepassing op 'n veel wyer situasie en roep verdere assosiasies op, onder meer met die "opbruising" wat met gisting saamgaan asook die figuurlike betekenis, "in beroering wees", wat juis saamval met die juigende slotreël.
Naas die hitte-element is daar ook etlike kere in die gedig sprake van 'n breekproses. Die Suidoos waai pruime en appelkose af, koljander word gestamp. Wanneer uiteindelik verwys word na "gebreekte dop", gaan dit (net soos ten opsigte van die koljander) egter eintlik om 'n maakproses. Hierby word implisiet ook die menslike betrekkings (die "welbehae" wat ontstaan) ingesluit — hulle het uit hul doppe gekom. Dieselfde geld ook vir die verwysings na die eetgoed wat in r.7 en 8 opgestapel word — "waatlemoene,/ spanspekke, kreef, alikruk en perlemoen" staan op die punt om letterlik uit hul omhulsels gehaal te word vir die fees (as hulle dit nie al is nie).
"Somer" is dus 'n gedig van hitte, byna oordadige volheid en handeling, alles vervat in die toegejuigde dorp Stellenbosch.
Deel van die maakproses is die skrywer se skeppende arbeid met die taal in die gedig. Dit sluit die aangryping in van minder bekende woorde soos "poer" (hier met onder meer die betekenis van "drukte, beweging", etimologies terug te voer tot die Hebreeuse "Poerim", 'n Joodse fees) en die verskeidenheid metaforiese stelwyses.

"As die wit wolk oor die kranse stort": Boerneef

Hierdie Kaapstadse digter het gesorg vir van die mooiste Afrikaanse gedigte oor Tafelberg en die Kaapse natuur. Hier bied hy nie slegs 'n beskrywing nie, maar roep ook 'n hele verhaal op.
Op die kenmerkende Boerneef-manier vloei die gedig voort sonder leestekens. Reëls 6 tot 8 bied byvoorbeeld die woorde van die "sy" aan in die direkte rede. Ná die aanduiding "tot die suster sê" (r.9) volg weer dié se regstreekse woorde.
Die voorwaarde vir die "sy", die geestelik versteurde vrou of meisie se verwilderde handeling, is die natuurtoestand: Die "wit wolk" wat "oor die kranse stort", verwys na die kenmerkende misbank wat gedurende 'n sterk Suidooster onophoudelik oor Tafelberg afsak, maar nooit tot onder kom nie.
Haar geestelike lyding vorm hier 'n parallel met die "geseling" wat die "wegwaaiwind" ('n tipiese Boerneefse samestelling) op die omstreke uitvoer. Ook in die handeling is daar 'n mate van 'n parallel: die wolk stort oor die kranse, sy spring op die balkon.
Die leser sal byna noodwendig geneig wees om in haar woorde 'n rede te soek vir haar wilde, versteurde optrede. Dit lyk of sy die slagoffer is van 'n ongelukkige liefdesgeskiedenis êrens op die platteland in 'n vroeëre era (vergelyk die "pêre"). Enersyds wil sy die ontglippende minnaar met geweld laat voorkeer en teenhou, andersyds blyk haar afhanklikheid uit die versoek dat hulle hom moet "soebat". Die implikasie van haar woorde is dat hy haar

tóg in die steek gelaat het.
Die twee slotreëls sorg egter vir 'n totale anti-klimaks op hierdie romantiese gegewe. Die suster (van die tehuis) se woorde vorm allereers 'n kontras vanweë die bedaarde toon, vergelyk "kom binne my kind". Met die slotreël, wat byna die vorm aanneem van 'n algemeen-geldende spreuk, kanselleer sy die liefdesgeskiedenis: dit is iets "wat nooit bestaan het". Of moet 'n mens dit slegs sien as 'n strategie van die verpleegster om die vrou tot bedaring te bring?
Die gedig bevat sporadiese eindrym, maar dit is van so 'n aard dat dit eerder — soos die meeste Boerneefgedigte — as vrye vers beskou moet word. Dit is opvallend dat die twee slotreëls 'n rymende eindkoeplet is en so 'n netjiese afsluiting vorm. Tipies van die vrye vers word die harmonie versterk deur gereelde alliterasie.

"Die inkvis": Sheila Cussons

Hoewel ons hier nie met 'n duidelike laaggedig te make het soos in die geval van Opperman se "Digter" nie, raak Cussons se gedig tog ook meer as een verwysingsveld.
Soos die titel aandui, is dit in die eerste plek 'n vertelling oor die lot van 'n inkvis (laasgenoemde is 'n omvattende term vir die seekatfamilie, weekdiere). Hy het "knus" (aangenaam) in 'n amfora ('n erdevaas soos gebruik deur die antieke Grieke en Romeine) gewoon. Die wrak met sy kosbare vrag glasware ("ooglidfyn") uit die elfde eeu (dus die Middeleeue) is egter gevind deur argeoloë. Woorde soos "amfora" en "Turkse skip" plaas die gebeure in die Middellandse See. Die inkvis maak hul bergingsbedrywighede "nuuskierig" mee. Veral in die woord "saamgeswem" is die verwantskap tussen hom en hulle vervat. Dit lei by hom tot 'n klimaks, hy het "hulle vurig liefgekry".
Nou volg die wending: hulle het weer vertrek en ook nog sy amfora weggeneem. Die vraagsin beklemtoon sy beperkte oordeelsvermoë in die verhoudingsituasie. In die twee slotreëls word sy uitgelewerde, bedroewende posisie finaal gedefinieer. Die gebeure het hom selfs as 't ware naak gelaat en hy moes hom terugtrek tot "in 'n hoek van die wrak", heeltemal nie so 'n "knus" en beskermde ruimte nie. Hy is eintlik nou self ook 'n wrak.
Die slotreël definieer die inkvis se pyn tot 'n uiterste. 'n Mens kan daar egter ook 'n mate van ironie en selfs spot uit aflei.
Die gebeurde word só aangebied dat dit op 'n subtiele manier raakpunte kry met wat ook in die menslike wêreld moontlik is. Vergelyk maar woorde soos "knus", "vurig liefgekry" en "seer" in terme van emosionele pyn.
'n Mens kan die tema soos volg omskryf: 'n onervare wese raak eensydig verlief op oënskynlik verwante wesens, maar moet uiteindelik agterkom dat sy/haar kennis en insig beperk was, dat hulle onbereikbaar en selfs skadelik is. Beroof van eie besit, hou hy/sy slegs onbeskutheid en intense emosionele pyn oor.

Die feit dat dit hier gaan om 'n "inkvis" en die pyn ten slotte "tot in sy ink" strek, hou ook 'n vae suggestie in na die skrywerskap.
"Die inkvis" is 'n vrye vers wat opgebou is uit drie sinne: die lang, enjamberende oploop (r.1–9) tot die liefde, die wending met die argeoloë se vertrek (r.10–11) en die definisie van die onbeskutheid en pyn (r.12–13). ('n Mens kan jou afvra of die feit dat die gedig 13 reëls het, ook as 'n teksteken beskou kan word!) Ritmies bou die vers dus tot in reël 11 'n byna ongehinderde vaart op, voordat dit in die laaste vier reëls sintakties gestuit word. Die versritme ondersteun dus die strekking.

O Perdeby met huisies klei: Jan Spies
Die slotreël verwys na die gegewens in die gedig as 'n "storie". Die ekspreker — wat hier vir die eerste maal na vore kom — laat blyk 'n aandrang om dit "wyd" te vertel. Ons moet ons dus afvra wát die aard van die "storie" is en waarom die verteller dit wyer bekend sou wil hê.
Die titel dui trouens beswaarlik op 'n belangrike of grootse onderwerp. Daar bestaan verskillende perdebysoorte wat onder meer onderskei word volgens die materiaal waarmee hulle hul neste bou. Selfs onder die "kleibouers" is daar verskillende tipes, onder meer dié wat alleenlopers is en elk 'n aparte nessie bou. Die gedig verwys moontlik na dié wat in klein swerms saam woon. Die prosedure is egter by almal nagenoeg dieselfde. In elke sel van klei word 'n gevange ruspe of wurm, verlam deur die perdeby se gif, geplaas. Die wyfie lê ook 'n eier in die sel. Wanneer die eier uitbroei in die verseëlde sel, het die perdebytjie dus die lewende larwe as kos vir die eerste stadium van sy lewe.
Die gedig beskryf dié prosedure deur die aandag betreklik uitgebreid te laat val op verskillende slagoffers. In strofe 1 word die term "groenvleis" as versamelnaam geopper. Die woorddeel "groen" slaan letterlik op die kleur van hul vleis, maar suggereer ook hul jeugdigheid. Die term "vleis" vir 'n lewende insek bied al die ongevoelige visie van die perdeby.
Agtereenvolgens word in strofes 2, 3 en 4 stilgestaan by die "rusper", "miswurm" en "boomwurms". Elkeen het 'n kamoefleringsvermoë wat tóg nie die vyand flous nie want dié se "oog is reg": eersgenoemde het 'n "sekelrug en alkantselfkantaangesig"; die miswurm boer in die "donker" (lewe ondergronds) en die kleure van die boomwurm lyk weer soos "blaar-en-blom-self". (By sommige ruspes is die "alkantselfkantaangesig" 'n middel tot misleiding omtrent waar sy kwesbare plekke is en dikwels het so 'n insek ook vals groot oë as afskrikmiddel.)
Die woord "sel" in die slotstrofe is dubbelsinnig. Normaalweg is dit ten opsigte van die insekwêreld 'n neutrale term, wat na 'n hokkie verwys. Hier roep dit egter ook 'n assosiasie op met betekenisse wat dit in die menslike sfeer kan hê: 'n klein vertrekkie in 'n klooster of (negatief) in 'n tronk. Die kwalifikasie "stil" skakel met 'n kloostersel (waarin monnike hulself onder meer kan terugtrek vir geestelike bepeinsing) en is dus positief. Op grond

van die werklike gang van sake in die natuur moet ons dit egter ironies opvat — in dié sel gaan iets wreeds gebeur en die "gebêrene" het geen kans om daar lewend uit te kom nie.
Onderliggend aan die oënskynlik positiewe bedrywigheid van die perdeby ("dit bou en broei"), lê daar dus die uiterste vorm van wreedheid en uitbuiting. Die "storie" word wel op 'n betreklik rustige manier vertel (die "o" van die titel en reël 1 dui selfs in die poësie meesal op 'n positiewe ekstase), maar is onthullend, vandaar die verteller se voorneme om dit verder bekend te maak.
Die verteller se besluit staan teenoor die slagoffer se noodgedwonge stilte in hul ingeperktheid. Die leser sou hier 'n politieke implikasie kon invul. Die ingeperktes is nie soseer goed nie, maar iemand anders het nogtans nie die reg om hulle in te perk, op te sluit of stil te maak nie. Die gedig bevat egter self geen direkte morele oordeel nie en dit, net soos moontlike assosiasies met die menslike wêreld, word aan die lesers van die "storie" self oorgelaat.

"Die kakkerlak in die bollamp": Pirow Bekker
Ook hier het ons met vernuftige taalspel te make waardeur veelduidigheid tot stand kom.
Die leser kan die gedig allereers lees as min of meer letterlike beskrywing van die stryd en dood van die kakkerlak wat per ongeluk in 'n bollamp beland. ('n Bollamp is 'n bolvormige lampskerm van glas wat rondom die gloeilamp vasgeskroef word.) In strofe 1 word dié probleem in vraagvorm aan die leser gestel, iets wat in 'n mate daarop gerig is om spanning te skep.
Die tweede strofe beantwoord dié vraag betreklik gedetailleerd. In die eerste vier reëls word gekonsentreer op die kakkerlak se middele van verweer: sy voelhorings wat outomaties hul funksie verrig om uitkoms te soek wat nie bestaan nie en sy bene wat nog 'n beperkte aantal bewegings ("sowat tien keer") kan uitvoer voor sy einde. Die woordkeuse "knik" kan die leser verbind met die uitdrukking "met knikkende knieë, dit wil sê 'n vreesagtige handeling sonder hoop op 'n goeie uiteinde asook "die ou man se knieë knik", dit wil sê weens swakheid, ouderdom of skrik dra sy bene hom nie meer behoorlik nie. Hierdie laaste bewegingswoord omtrent hom in die strofe dra dus volledig die waarde van futiliteit.
Die orige vier reëls verskuif die aandag na die ongenaakbare ruimte waarin die kakkerlak hom bevind. "Alle oorde" verwys terug na die "voelhorings" se soektog na "uitkoms". Soos dit hier geformuleer word, is daar wel "oorde", bestemmings, maar hulle "buig glad" (verwysend na die binnekant van die lampskerm), laat geen verwydering uit die situasie toe nie.
In die beskrywing van die ruimte word opvallend van personifikasie gebruik gemaak. Dat die "oorde"/lampskerm se binnekant "glad buig" kan as letterlike beskrywing gelees word én as soepel en geoefende ("gladde") handeling om eerbied en gedienstigheid te bewys. Die personifiërende word nog duideliker voortgesit in die drieledige beskrywing van die gloeilamp in

die laaste drie reëls. Dit het naamlik 'n "brandende gelaat", 'n "botstil gesig" en is "blikkend" (dit wil sê kykend). Deur die personifiëring word sowel die lampskerm as gloeilamp daarbinne enersyds "tot lewe gebring", maar die woordkeuse is terselfdertyd van so 'n aard dat dit juis ook 'n hardheid en byna leweloosheid behou en die indruk van ongenaakbaarheid op die leser afdwing, vergelyk die statiese "botstil" en "blikkende". (Laasgenoemde kan ook met "blik", die metaal waarvan houers gemaak word, geassosieer word.)
Die kort slotstrofe vat as 't ware die kakkerlak se laaste stuiptrekkings saam. Sy voelhorings is die traagste om te sterf.
Die gedig bevat egter ook allerlei tekens wat die leser tot assosiasies met 'n "groter onderwerp" kan lei. 'n Eerste suggestie kan afgelei word uit die veralgemenende verwysing na "die lig" in strofe 1. Alleen is dit nie genoeg nie, maar as meer tekens van die aard voorkom, sal dit dus ook geassosieer kan word met die tradisionele verbintenis tussen God en "lig" (teenoor dié tussen die bose en die duister.) Dit word inderdaad opgevolg in die laaste deel van strofe 2 waar die omhullende lampskerm voorgestel word as buigende na die gepersonifieerde, dit wil sê lewende, maar vernietigende, lig.
Daar is ook tekens wat 'n assosiasie tussen die kakkerlak en die bose vir die leser moontlik maak. Hy sterf hier voor die "lig", gevang in die aanbiddende omhulsel. Sy "voelhorings" (vergelyk die tradisionele beeld van die duiwel as horingdraer) word herhaal en is dit wat swaar "swig" (ingee) en sterf. Meer nog, dit word in die slotstrofe verbind met "slange", die tradisionele verteenwoordiger van die satan (vergelyk onder meer Genesis 3 en Openbaring 12:9 en 20:2).
Die klein onderwerp van die gedig roep dus oneindig groter sake op. Omgekeerd (vergelyk maar die woorddeel "bot" in reël 7 van strofe 2) hou dit só gelees ook 'n ironisering in van die grootse stryd tussen Lig en Duister.
Die leser hoef nie noodwendig die kakkerlak met die bose te assosieer nie. Dat hy byvoorbeeld "per abuis" in hierdie gebied sonder uitkoms beland, beklemtoon sy nietigheid, iets wat 'n verbinding moontlik maak met die posisie van die mens op aarde.

"Ballade vir die onwaarskynlike seun": Antjie Krog

Die eerste woord in die titel wat die aandag eis, is "ballade". Die implikasie is dat die gedig ten minste sommige van die tradisionele ballade-kenmerke sal bevat. Die woord "ballare" beteken "om te dans". Die Germaanse of volksballade is in aansluiting hierby onder meer gekenmerk deur herhaling en 'n refrein-element wat 'n musikaliteit daaraan verleen het. Dié tipe volkskuns is meestal singend voorgedra.
Die gedig bevat eweneens 'n refrein, egter nie soos 'n mens sou verwag aan die einde van elke strofe nie, maar aan die begin, naamlik "as ek eendag 'n seun het/ sal ek hom ronsard noem". Daarnaas kan parallelle getrek word tussen reëls 3 en 10 (telkens die derde reël van die strofe): Beide begin met 'n

voegwoord, gevolg deur "die naam/ronsard". Die woord "alreeds", 'n kleuradjektief ("blond", "bruin"), selfstandige naamwoord en werkwoord kom in albei voor, hoewel die volgorde verskil. Op dié wyse word nie alleen eenheid geskep nie, maar die geheel verkry ook 'n liriese kwaliteit.
Die magiese getal sewe wat volmaaktheid versinnebeeld en meermale in die Germaanse ballade aangetref word, speel mee deurdat die eerste twee strofes albei uit sewe reëls bestaan. Daardeur suggereer ook die vorm die volmaaktheid van hierdie versonne seun. Dit sluit in 'n mate aan by die "onwaarskynlike" in die titel. Dié woord impliseer nie alleen dat die spreker met 'n verbeeldingsvlug besig is nie, maar ook dat so 'n seun inderdaad nie in die werklikheid kán bestaan nie.
Die leser kan uit die eienskappe wat aan die seun toegeskryf word wel 'n klein karakterskets saamstel. Omdat dit egter as 'n verbeeldingsvlug aangebied word, kan 'n mens verwag dat dié beskrywing uiteindelik meer sal sê oor die spreker as oor die (on?)moontlike seun.
Die sogenaamde "seun" kom eerstens allermins jonk voor. Hy word beskryf as "'n groot ... man" (reël 3), met hande wat die spreker se gesig kan "omskulp" (reël 6) en 'n "gestalte" wat "deurkosyne vul" (reël 19. Hy is blond (reël 3), met ligte oë (reël 4) en 'n baard (reël 12). Die naam Ronsard roep kennelik by die spreker die beeld op van 'n soort Viking-held (al het 'n 16deeeuse Franse digter dieselfde naam).
Sy karaktereienskappe sluit aan by die imposantheid van sy figuur: Reël 4 wil waarskynlik aandui dat dié man se insig ruim en diep is. Ten spyte van sy grootheid, is hy egter so teer soos die dagbreek (reël 5). Die "dae" in dieselfde reël dui weer op omvangrykheid. Ook sy lewensgenot en humor word as gul voorgestel (reël 11), terwyl hy verder stabiel en betroubaar is (reël 13). Teenoor die mitologiese Atlas-figuur wat die aarde gedra het, "abba" dié man die son. Dit sluit aan by reël 4 ("ligte oë), waar die adjektief kan dui op oë wat lig van kleur is, helder, nie somber nie, en selfs ligdraend. Dié man dra die son met hom saam. Hy word geassosieer met die dagbreek (reël 5), maar sy koms geskied in die aand (reël 7) teen skemer (reël 18). Hy hef die spreker se eensaamheid op (reël 18) en "vul" haar leegheid. Die hele prentjie wat geskilder word met betrekking tot die man se voorkoms en die twee hoofpersone se optredes klink, soos die naam Ronsard, veel eerder romaties as na iets wat betrekking het op 'n verhouding tussen ma en seun. Die seun word as beskermend, sterk en 'n sekuriteit voorgestel.
Ook die woordkeuse verras, net soos die ongewone perspektief. Die woord "vermoed" (reël 3 — waar 'n mens "laat vermoed" verwag) het ook 'n klankverwantskap met "moed" wat as een van Ronsard se eienskappe beskryf kan word. In reël 17 verwag 'n mens weer "as die son water trek". Deur die gebruik van "voëls" suggereer die digter nie alleen die beweging van die voëls wat parallel loop met Ronsard se koms na haar toe nie, maar ook dat die son selfs teen die aand nie verdwyn as Ronsard, die ligdraer, kom nie.
Die seun verkry inderdaad sulke verhewe attribute dat hy onwaarskynlik

raak vir die leser. Die beskrywing gee eerder die ideale van die spreker weer. Sy sou kennelik graag geboorte wou skenk aan/aanleiding wou gee tot iemand/iets wat groots, romanties, sterk en teer is.
Die vraag ontstaan of Ronsard nie moontlik 'n personifikasie sou wees van die woord waaraan sy uiting wil gee nie. Die woorde "noem" (reëls 2, 9, 16), "naam" (reëls 3, 17) en veral "en sy naam skryf saans" (reël 17) het almal te doen met die taal, die woord. Daarnaas kan die figuur ook dui op die digterlike inspirasie. Die Romantiese idee was juis dat die digter teen skemeraand (of snags) dikwels 'n kreatiewe impuls ervaar. Die gedig is terselfdertyd die bewys hiervan: Die naam "Ronsard" en die voorstelling van hoe hy sou lyk en optree, vorm inderdaad die kern van hierdie kreatiewe digpoging.

Bronne

Bekker, P. 1974. *Die kwatryn.* Academica.
Grové, A.P. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok.* Academica.
Grové, A.P. 1973. *Woord en wonder.* Nasou.
Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Academica.

Albert Kloppers
Oor Pirow Bekker se bloemlesing: *Om laaste te kan lag*

Die geheim: *J. van Melle*
As die verteller hom tot sy gehoor ("julle") rig, met die woorde "op een van daardie bote het *dit* begin" (my kursivering by reël 6, p. 9), dan het die leser goeie reg om te aanvaar dat die "*dit*" op die "romantiek" slaan waarvan Van Buren in die eerste reël reeds praat. Hy kwalifiseer hierdie "romantiek" waarvan hy hou deur te sê "maar dan in die lewe, nie in boeke nie" (reëls 1–2). Hierdie werklikheidsillusie ("in die lewe") word dan in paragraaf 3 met heelwat plekname geskep: *waar* die romantiese gebeurtenis of verhaal sy oorsprong gehad het, en verder opgevolg met die *name* van die betrokkenes. Voeg 'n mens die omskrywing van romantiek (vergelyk die *HAT*) hierby, dan verwag die leser van dié vertelling dat dit getrou aan die werklikheid (die lewe) gaan wees én dat dit "met sterk gevoel en vol verbeeldingskrag, digterlik, dromend, avontuurlik, onwerklik" gaan wees.

Die verteller verwoord nou sy verhaal deur uitvoerig te let op wat dié dag tussen Rotterdam en Kortjeen gebeur het: Leune val oorboord en word deur 'n onbekende seun, Dou Snoek, gered. Sy reddingspoging, waaraan veel ruimte in die vertelling afgestaan word, was dramaties en heldhaftig. Hy stel sy eie lewe in gevaar en besluit in die krisissituasie: "Nou los ek haar nie weer nie; dan moet ons maar saam verdrink" (p. 10). Die reddingspoging staan in die teken van die "romantiek" vanweë die feit dat Dou by geleentheid geen krag meer oor gehad het nie en "begin *droom*" (p. 11) het; wat meer is: die gebeurtenis wat daar plaasgevind het, was "amper so *geheimsinnig* asof niemand daarby teenwoordig was nie" (p. 10; in albei gevalle my kursivering).

Die dramatiese reddingspoging het Dou se geheim gebly; hy het dit met niemand gedeel nie, "want hy het die gebeurtenis beskou as 'n besit wat hy, deur dit aan ander mee te deel, gedeeltelik sou verloor" (p. 10). Só kosbaar was sy geheim dat hy dit as "'n geskenk van 'n Hoërhand" (p. 10) geag het. Sy geheim het groot innerlike vreugde gebring — in so 'n mate dat hy, soos Simson, teenoor vader en moeder én sy vrou daaroor geswyg het.

Eers in die middel van die verhaal word dié vrou se naam genoem en deur middel van alleenplasing onder die leser se aandag gebring: "Haar naam was Leune" (p. 11).

In hierdie stadium weet die leser by voorbaat meer as die karakters self (dramatiese ironie dus) en kan die einde bykans geantisipeer word, maar die wyse of manier waarop dit gaan gebeur bly 'n geheim (in aansluiting by die titel) en laat die leser daarom belangstellend verder lees.

Nadat die verteller Dou se romantiese geheim verwoord het, kom sy vrou, Leune, wat by geleentheid deur hom 'n "liewe droomster" (p. 11) genoem word, se geheim — "wat sy vir elkeen verborge gehou het" (p. 11) — aan die woord:

Op 'n dag het sy oorboord geval en is deur 'n onbekende seun gered. Toe sy opgroei, het sy "verlief geraak op die onbekende seun" (p. 11). Die manier waarop sy dit beleef het en oor en oor in haar herinneringe voorgestel het, het "lieflik en romanties" voorgekom (p. 11). Veel later het sy dié romantiese voorstelling as "te kinderagtig vir iemand van my jare" (p. 11) geag.

Toe sy Dou ontmoet, het hy "enigsins na die held van haar drome gelyk" (p. 12). Hulle is getroud en was baie gelukkig, maar telkens het sy voorstellings gemaak "van die geliefde van haar meisiejare" (p. 12). Omdat dit haar gehinder het — 'n sekere mate van ontrou teenoor haar man geopenbaar het — het sy met 'n belydenis vorendag gekom in 'n poging om "miskien daarvan ontslae" (p. 12) te raak. Haar onthulling en Dou se reaksie word baie eg en lewensgetrou, aan die hand van veral dialoog, geopenbaar en spannend gehou deur middel van die uitsteltegniek.

Dou se belydenis word opsommend weergegee (p. 13). Geoordeel aan die "romantiek" wat skering en inslag van dié vertelling gaan vorm, sou die leser nou 'n uiters romantiese "ontmoeting" tussen die twee geliefdes verwag.

Wat egter nou vreemd-opvallend is, is hulle reaksies: hulle is "'n lang tyd sonder woorde, hul arms om mekaar se lyf, hul oë starend" (p. 13). Na al die jare beleef hulle weer daardie gebeurtenis baie individualisties: hý dink nog aan die moment toe hy "haar" (let wel: nie *jou* nie) nie wou los nie, en sý fluister snikkend "O", terwyl "trane in haar oë blink" (p. 13).
Die rede vir hulle uitsonderlike reaksie, naamlik dat hulle nie (in weerwil van die leser se verwagting) in romantiese ekstase verkeer nou dat hulle individualistiese en lank gekoesterde geheim in mekaar se intense nabyheid opgelos is nie, is miskien geleë in die feit dat hulle — soos wat hulle gevrees het — iets verloor het: hy wou dit vroeër met niemand deel nie omdat hy gevoel het "deur dit aan ander mee te deel (hy dit) gedeeltelik sou verloor" (p. 10); sý weer het dit vertel én "daarvan ontslae" geraak (p. 12).
Wat hý op daardie moment van ontboeseming gevoel het en waarom sý snikkend trane in haar oë gekry het, sal egter hulle geheim bly (vergelyk weer die titel).
Om ten slotte tot die openingswoorde van Van Buren terug te keer: hy het gesê dat hy van "romantiek" hou, maar "dan in die lewe, nie in boeke nie" (p. 9). Tog bestaan hierdie romantiese geskiedenis met sy werklikheidsillusie slegs binne die vertelteks, met ander woorde in die geskrewe verhaal (dus in 'n boek).

Die uitdraaipad: *Elise Muller*
In hierdie verhaal tree 'n eksterne verteller op, maar daar word intern (deur die oë van Liddie) gefokaliseer.
Dit is, wat die handelingsverloop betref, 'n eenvoudige verhaal: Liddie dwing haar drie reisgenote om na 'n dorp af te draai onder die voorwendsel dat sy dors is. Hoewel sy nooit die bier wat sy bestel het, drink nie, is haar dors aan die einde van dié besoek geles.
Voorts is hierdie verhaalplan eie aan die tipiese kortverhaal: 'n gekonsentreerde aanbod met 'n duidelike kentering; dit kan ook beskryf word as 'n deursnee van die lewe (vir Liddie immers) op 'n kritieke lewensmoment. Anders gestel: alles word ontgin (onthul) in die lig van die enkele moment. Met die bestelde drankie onaangeraak, dwaal Liddie die dorpie in — die verlede in, in die waan dat sy gelukkig was (p. 28) en op soek na "al die dinge wat sy deur die jare verloor het" (p. 25): jeug, 'n gelukkige huisgesin, liefde, en so meer.
In der waarheid breek sy weg uit die hede (die reis in die teenwoordigheid van Dirk oor wie sy onseker voel), deur die versperrings van die vreemdheid van die stowwerige, warm dorpie en sy afsydige mense én deur die herinneringe aan elf moeilike jare tot by Ouma Roodt — die een vir wie sy lief was. En in die skemer, stil huis "sak eindelik in die verlede die dieplood van herinnering" (p. 27).
In Ouma Roodt — sinoniem met polsende lewe en liefde — se teenwoordigheid wend Liddie 'n desperate poging aan om die elf jaar se persoonlike

seer — "die breuk tuis, ontwrigting, ontreddering, daarna die kosskool, 'n ander leefwyse, nuwe vriende; en later, haar werk in die stad, dae vol lewe en wisseling . . . en Dirk, en die ou onsekerheid en beklemming" (p. 29) — te verplaas, sodat die geluk van haar kindertyd volkome herroep kan word en kan voortduur.
Die teendeel gebeur egter, want Ouma Roodt het in dié elf jaar nooit kon loop nie. Sy was vir elf jaar vasgekluister "tot eenderse dae en eenderse nagte" (p. 28). In plaas van die vredige herontmoeting van flussies, ervaar Liddie 'n beklemming: "As sy hier moet sit, in dié vertrek, dag na dag . . . As sy hier moet woon, op hierdie dorpie, jaar na jaar" (p. 29).
Skielik is die reisgenote se motor se toet 'n bevryding en tegelyk 'n finaliteit, want sy weet sy sal "nooit weer aan hierdie dorpie alleen as 'n plek van vreugde dink nie" (p. 29). Daarom loop Liddie "uit die skemer van die verlede . . . uit in die fel lig van die warmte van die lewe wat voortgaan" (p. 29).
Die "bekende" buurt en die elf jaar as gevolg waarvan sy gedors het na geluk en liefde, "vlieg in 'n walm stof verby" (p. 29). Só kom sy tot 'n nuwe tydruimtelike bewussyn — is haar dors geles en daarom spreek haar hand se vaste greep om Dirk s'n "van ontroering en dankbaarheid" (p. 30).
Liddie het gedors na die water van die verlede waar gewaande rus en vrede is. Momenteel kom nuwe insig en gevolglik ook 'n kentering, naamlik dat die lewe nie in die verlede lê nie, maar in die toekoms. En só is haar dors geles.

Die huisie op die kweekwerf: *Collie von Molendorff*
Die titel vestig by voorbaat die leser se aandag op die rol van ruimte in die verhaal. En as die openingsparagrawe die kind se eerste traumatiese kennismaking met die vreemde en andersoortige koshuis-ruimte verwoord, kan die leser verder by voorbaat vermoed dat die gebeure in terme van ruimtelike kontras voltrek gaan word.
Deur eksterne vertelling, maar interne fokalisering word die kind se kortstondige ervaringe in drie ruimtes voltrek, naamlik die koshuisruimte, 'n oorgangsruimte en dan die ruimte van die titel.
Eerstens dan die koshuisruimte. In terme van die moeder se opmerking: ". . . maar die kind is mos nog te klein om koshuis toe te gaan!" (p. 31), voel Coenita haar daar totaal ontuis — in só 'n mate dat sy dit met die eerste sintuiglike belewing fisiek verwerp: ". . . sy het haar eenkant toe gedraai en van 'n bietjie ellende ontslae geraak" (p. 31). Veraf bekende geluide het haar dié nag getroos, sodat sy uiteindelik aan die slaap geraak het. Op pad skool toe die volgende oggend het dit weer gebeur en eers toe "die koshuispap uit haar maag was, was haar verstand ook helder" (p. 32). Toe het sy die besluit geneem: vlug na die huisie op die kweekwerf.
So betree sy dan die tweede ruimte, die oorgangsruimte, maar nie sonder angs nie: "as sy net ongemerk deur die dorp kan kom", en, "sy is bang dat iemand haar dalk mag voorkeer . . ." (p. 32). Sy weet immers ook dat die

moontlikheid bestaan dat ouma Nelie haar 'n tweede keer gaan weier.
Desnieteenstaande is sy nou die subjek wat strewe na 'n objek, naamlik haar ouma se huis. In hierdie strewe word sy deur haar ruimtelike bewussyn gerig: 'n watersloot, "skeefgewaaide bloekomboompies" (p. 32) en 'n grondpad. Sy bly self momenteel staan om haar te verwonder aan "'n varkblom wat skeef uit die klipperige wal van die sloot groei" (p. 32), die water oor die klippe en 'n langbeenmuskiet.
As 'n vreemde man en die skoolklok haar in haar strewe probeer stuit, vlug sy met 'n voetpaadjie wat haar later in vertwyfeling op die rand van die bekende kweekwerf bring. Nou word tyd die grootste teenstander: sy moet wag. Vanuit die skaduwee van 'n bos neem sy al die vertroude werfdinge fyn waar: die oop bodeur, die grootmaakkalf, die werfkiewiete, die werfhond, die huiskat in die patatranke, die geluid van die sinkemmer, die kraan, die spreeus in die adamsvyboom, die watertenk, die koekoekhaan; kortom, al die vertroude werfdinge wat sy so goed ken, maar wat deur ruimte en tyd van haar geskei word. Oom Jan, Ouma se broer, tree ook hier as teenstander op, want sy kan nie "waag om kombuis toe te gaan terwyl hy daar sit nie" (p. 33).
Dit is opvallend dat sy nou, ten spyte van die vertwyfeling en in kontras moet vroeër, honger word en selfs aan die slaap raak.
Eers toe die enemmelskottel aan oom Jan se arm bengel toe hy verby kom, kan sy die derde ruimte betree, en nou nie meer behoedsaam nie; nee, sy "skiet so vinnig oor die werf dat Janflap met 'n verskrikte tjank eenkant toe padgee" (p. 35).
Bekende reuke en geure omvou haar en "smelt haar ellende weg", want "dis die ruik wat Ouma is, wat gister hier was en oormôre nog *hier* sal wees" (my kursivering by p. 35). Alles bestaan nou, en kry sin in terme van die vertroude kombuisruimte waarin haar ouma leef. En sy maak dit fisies deel van haarself (in kontras met die koshuisruimte waar sy dit fisies verwerp het): vetkoek, goue stroop, kwepers.
Ouma se instemming dat sy dan maar daar kan bly, omgewe haar finaal met dié dinge wat vir haar volkome vrede beteken.

Die leeujagter: *D.M. Greeff*
By die aanhoor van die titel vermoed die leser by voorbaat dat die verhaal nie 'n jagepisode as hoofmoment gaan hê nie, maar eerder op 'n spesifieke jagter gaan fokus. En van 'n leeujagter kan die leser seker verwag dat hy waagmoed, of ondernemingsgees, of dapperheid aan die dag sal lê.
Die eerste sin (wat byna soos 'n proloog aandoen) staan egter in skerp kontras met die verwagting wat met die titel geskep is: "die mens" is, volgens oom Hendrik, die verteller, "ook maar soos die skape en bokke".
Hy wil die gedagte tuisbring dat die mensdom — soos skape en bokke — sy uiterstes toon: die moedswilliges, die dapperes, die versigtiges en die slapsakke. En wat hy veral wil beklemtoon (vandaar veral die verwysing na die redelose diere), is die feit dat die mens met een of meer van hierdie eien-

skappe gebore word en selde uit sy eie ervaring leer.
Op hierdie tydstip van sy vertelling word Koos Cronjé betrek en gou daarna blyk hy die leeujagter te wees én die mens op wie die proloog sinspeel, of na aanleiding van wie die proloog geuiter is.
Deur middel van 'n agternaperspektief word die leeujagter in twee jagepisodes geplaas, na aanleiding waarvan hy dan òf as 'n moedswillige, òf 'n dappere, òf 'n versigtige, òf 'n slapsak getipeer sal kan word. Nêrens word hy egter deur die verteller onder een van dié noemers getipeer of geëtiketteer nie; nee, die verteller verhaal Koos se optrede (aangevul deur veral Koos se vrou se reaksie by wyse van kriptiese opmerkings of vrae omtrent haar man) baie objektief en laat die gevolgtrekking aan die leser oor.
As aanloop tot die eerste episode blyk dit dat Koos baie graag 'n leeu wou skiet, maar nog nooit die geleentheid daartoe gehad het nie. Toe oom Jan Dirkse dan op 'n dag saam met oom Hendrik met die leeus, wat verantwoordelik was vir die dood van een van sy koeie, wou afreken, was Koos 'n vanselfsprekende metgesel; trouens, hy was reeds in die rol van "die leeujagter" waarvan die titel melding maak.
Die verteller merk op dat hy en sy vrou nog baie jonk lyk, dat sy vrou se besorgde (spottende?) opmerking — "Jy moet tog oppas, my ou man" (p. 38) Koos tot by sy ore laat rooi word en dat Koos nogal voortvarend voorkom. Koos hét geskiet, maar mis en toe lê hy "oop na die jeep toe" (p. 38). Jan het hom gered en die leeu die doodskoot gegee.
By die aanhoor van die nuus oor haar man, het die onafhanklike vrou, wat merkbaar op Thys Vermeulen steun, vraend geantisipeer: "Het hy weggehardloop, Oom?" (p. 39).
Ten spyte van een noue ontkoming het Koos 'n tweede voortvarende jagepisode aangedurf, maar dié keer alleen. Thys en Jan het hom gaan soek, sy verminkte lyk gekry en afgelei dat hy weer weggehardloop het. Sy vrou se reaksie stem ooreen met dié by die eerste geleentheid: "Het hy weggehardloop?" (p. 40). Kort daarna is sy en Thys getroud.
Die leeujagter se (moontlike) waagmoed, ondernemingsgees en durf is elke keer verironiseer: hy het weggehardloop. Sy vrou se identiese vrae na twee mislukte jagtogte, open die moontlikheid dat hy ooreenkomstig sy aard opgetree het. Voeg 'n mens hierby dat Thys se aangebode hulp aan Koos se vrou, kort na Koos se dood, permanente hulp geword het, is dit seker moontlik om af te lei dat Thys 'n gewaardeerde plaasvervanger was.
In die lig van die gebeure waartydens Koos as "die leeujagter" ontmasker is, noop die inleidende opmerking die leser om Koos te evalueer as synde moedswillig, dapper, versigtig of 'n slapsak te wees. Hoe hy ook al getipeer word, hy het nie uit eie ervaring geleer nie; inteendeel, hy het as gevolg hiervan juis gesterf. Die bewys is daarom duidelik: "Die mens . . . is ook maar soos die skape en die bokke" (p. 37).

Die Betlehem-ster: *Henriette Grové*
Die naïewe Lena staan as hoofkarakter én verteller in die middelpunt van die gebeure en haar ervaring van huweliksontrou en haar reaksie daarop, berus op skrynende ironie.
Aan die hand van terloopse en bykans onopvallende inligting wat Lena (in gesprekke met haarself) verstrek en uit gesprekke met haar ma, ontvou die verhaal voor die leser.
Lena word in drie ruimtes geplaas, naamlik die boom, die vreemde vrou se huis en Lena se eie huis.
By die opening van die verhaal bevind Lena haar (hoofsaaklik as gevolg van Dina se stories) in die boom. Sy strewe daarna om, in die lig van Dina se stories oor haar pa en die vreemde vrou, die waarheid te wete te kom. As sy Dina dan as leuenaar kan ontmasker, sal die trappie van die Waarheid en gevolglik die ster — die toor-ster — binne haar bereik wees.
Uit Lena se gedagtetaal omtrent haar huislike omstandighede, kan die leser aflei dat alles nie pluis is in Lena se huis nie: dit is onpersoonlik en stil, haar pa is selde tuis, kommunikasie tussen haar ouers is gebrekkig. In werklikheid beleef Lena geestelike isolasie in haar huis.
Vanweë haar naïwiteit sien sy niks van wat Dina omtrent Lena se pa en die vreemde vrou vertel het nie; trouens, Lena glo dat dit lekker is in hulle huis en dat haar pa lief is vir haar ma. Die borsspeld, wat haar ma tot trane gedwing het omdat sy so baie daarvan gehou het, dien as bewys. Dina se geskinder was daarom alles leuens.
Deur haar spel bereik sy 'n hoër mik in die boom en terselfdertyd 'n ruimer perspektief. Sy word onverwags tot die waarheid geskok: sy sien die vrou van wie Dina vertel het, maar Lena kyk haar doelbewus mis; sy sien eerder die pragtige glasruitjies in die vrou se voordeur en die lang (slordige) gras waarin sy wegkruipertjie sal kan speel en die romantiek wat die vrou met die lang geel hare omgewe. Sy hoor ook hulle motor en sy begeer die toor-ster om die waarheid, wat sy flussies vir haarself geskep het, in ere te herstel. Sy sou dié ster kon gebruik om die motor ver weg te laat ry. Sy sien egter wat Dina so kleurvol geskets het: haar pa en die vreemde vrou se toegeneentheid. Nou is Dina die begunstigde wat die ster sal kry, omdat sý die waarheid gepraat het.
Die skielike verlies aan onskuld en die verwerwing van nuwe insig is so oorweldigend dat Lena die vrou in haar desperate magteloosheid wil toesnou, maar toe val sy vooroor in die blare.
Die tweede ruimte, naamlik die vreemde vrou se huis, word deur Lena uit haar herinneringe herroep wanneer sy terug is by haar eie huis. Vanweë haar verwerwing van nuwe insig, is sy nou in staat om dié ruimte en haar eie huis met mekaar te vergelyk.
Aanvanklik het sy, om begryplike redes, die vreemde vrou se stofie geminag, maar dit later amper sprokieagtig bewonder. Hierteenoor beleef sy hulle eie stoof, vanweë haar ma se spaarsin, onaangenaam. Toe sy vertel hoe die vrou

wors oor die oop vuur gebraai het, het sy nie haar ma se minagting én haar pikswart hare, glad oor haar kopvel (anders as die vreemde vrou se geel hare), misgekyk nie.
Op Lena se rapportering van die klein pannekoekies wat die vrou gebak het, het haar ma teregwysend gesê dat sy dit ook kan maak en dat mens dit eintlik "flappe" noem. Hierna het haar ma haar bolla styf vasgesteek, haarself in die spieël bekyk en toe reguit vir Lena gesê-vra of dit lekker was by die vreemde vrou. Lena se verontskuldiging was dat dit blote toeval was dat sy dáár moes bykom en dat haar pa haar beveel het om doodstil te lê terwyl hy haar ma gaan vertel het.
Lena onthou hoe die vrou haar bederf het, hoe die vrou baie gelag het en hoe sy later kitaar gespeel het sodat hulle kon sing.
Toe sy by die vreemde vrou verby gekyk het en die dubbelbed sien, het Lena ylend begin skree van die leuens wat Dina vertel het. Die rede vir hierdie reaksie is voor die hand liggend: in plaas van die oënskynlike warmte en huislikheid van dié vreemde ruimte, het die slaapkamer met sy prominente dubbelbed, die vrou as verleidster ontmasker. Haar pa het toe aanstaltes gemaak om te ry, en toe die vrou haar mond ophou, het Lena gesien hoe haar pa bloos.
Die lamp het tot die oggendskemer gebrand en teen nege-uur het die dokter gesê Lena kan maar huis toe gaan. Toe die motor nie wou vat nie, het die vrou help stoot: sy het gelag en gewaai en Lena het by die draai teruggekyk, maar die vrou was nie meer daar nie. Tuis het Lena volledig verslag gedoen van elke klein detail van haar ervaring.
Die volwasse leser kan al interpreterend Lena se ma en hulle huis met die vreemde vrou en háár ruimte vergelyk. Die gevolgtrekking is voor die hand liggend: die (goeie) bekende is kil en onpersoonlik koud, teenoor die (sondige) vreemde wat warm en huislik is. Teenoor Lena se ma wat beelddraer van ordelike ingetoënheid en spaarsamige stiptheid is, is die vreemde vrou opgewek en gemoedelik. Meer nog: in die vreemde huis was Lena in geen stadium so geestelik geïsoleer as in haar eie huis nie.
As haar ma vir 'n tweede keer vra of dit lekkerder was by die vreemde vrou as in haar eie, bekende ruimte, word Lena, by wyse van die vraag, 'n tweede keer gekonfronteer met die vervlegtheid van waarheid en leuen, goeie en bose. Haar antwoord vra nie net om 'n keuse nie, maar bring die trappie van die Waarheid en die ster in die gedrang. Sy moet ook 'n beslissing maak ten opsigte van haar lojaliteite en sentimente, want die goeie setel immers in haar eie huis met haar moeder se deugde, terwyl die vreemde vrou die bose (verleidster) is wat Lena op meer as een vlak van die waarheid ontneem. En tog is die verkeerde (vreemde) aangenamer as die goeie (eie). Lena kies die leuen: die vreemde huis is naar en vuil. Die trappie van die Waarheid en die ster is meteens nie meer binne Lena se bereik nie, maar definitief Dina se eiendom.
Wanneer Lena die spyker waaraan die ster moes hang, uitruk en deur die

venster gooi, is dit 'n fisieke uiting van haar geestelike isolasie en frustrasie vanweë die vervlegtheid van waarheid en leuen.

Oom Adriaan-Pieter se laaste begeerte: *A.A.J. van Niekerk*
Die titel van die verhaal slaan op die slotmoment: die oudste van die Dreyer-seuns, Oom Adriaan-Pieter, wat, volgens sy laaste begeerte, 'n rusplek — 'n ereplek — langs Ouma Dreyer verdien. Dit is egter baie ironies dat sy laaste begeerte op verrassende — en skokkende — wyse verydel word: Mal Martiens, die "niksnuts" (só het Oom Adriaan-Pieter sy broerskind genoem), het die ereplek gekry.
Die vraag is nou: hoe het dit dan gebeur en wat sê die eienaardige gebeure vir die leser?
Die ordenende instansie bied die verhaal eintlik soos 'n familiesage aan — só word dit immers reeds in die titel gesuggereer, want Oom Adriaan-Pieter is die oudste van die Dreyer-seuns en opvolger van Ouma Dreyer.
Dit is juis Ouma Dreyer wat, in aansluiting by die familiesage, by die inset aan die leser bekend gestel word as "een van daardie mense wat nie maklik haar gelyke gekry het nie" (p. 69). Sy word selfs in dieselfde asem met Florence Nightingale genoem. 'n Ware patriarg wat "'n wakende ogie oor almal gehou" het (p. 69) — 'n "liefdevolle wakende ogie soos die Bybelse stille gees" (p. 69). Haar onderdane het dienooreenkomstig gereageer: hulle het "met respekterende en liefdevolle oë teruggekyk" (p. 69). Daar was een uitsondering, naamlik Mal Martiens, met sy gruwelike reputasie van rook, drank, vroumense; "sy streke en dinge het net nie einde geken nie" (p. 69). Desnieteenstaande het hy by geleentheid sy toevlug na Ouma Dreyer geneem. Sy het nie hierdie swartskaap verwyt nie, maar bemoeienis met hom gemaak; koers gegee aan sy bestaan: hy moes trou. Sy troue met Nellie was die regte terapie, want "Martiens het 'n geëerde en gerespekteerde lid van die gemeenskap geword" (p. 70).
Ongelukkig het daar weer 'n insinking gekom: Mal Martiens is terug in al sy glorie en "almal aanvaar dit weer so" (p. 70), sonder Ouma Dreyer se liefdevolle belangstelling, want sy is toe reeds lankal dood.
Die familie het, sonder die liefdevolle omsien van die patriarg, hulle nie meer veel aan mekaar gesteur nie. Selfs die opvolger — Adriaan-Pieter (wat die rykdom geëerf het) — ignoreer Mal Martiens "as hy hom toevallig op die dorp raakloop" (p. 70); dan het hy net "beleefdheidshalwe 'n paar woorde met hom gewissel" (p. 70).
Selfs tydens Martiens se dood blyk die familiebelangstelling geheel en al afwesig te wees (p. 71). Die dood kon ook nie versoening bring nie; miskien was dit te verstane vanweë die roekelose lewe. Dit was nietemin totaal vreemd in vergelyking met Ouma Dreyer se voorbeeld.
Kort hierna tref Oom Adriaan-Pieter reëlings met sy broerskind — ook 'n Adriaan-Pieter, wie se telefoonnommer Oom Adriaan-Pieter nie eers ken nie — ten einde sy grootste begeerte na sy dood te verwesenlik: "ek wil langs

Ouma Dreyer lê" (p. 72). Die redes kon maar vermoed word: hy is die oudste en dra die familienaam; die ere-slaapplek kom hom seker toe vanweë die feit dat hý die man was "wat die groot Dreyer-ryk help opbou het" (p. 72). Hy het ook 'n mooi, skoon lewe gevoer (p. 72), en hy was vlytig en arbeidsaam (p. 70).
Hy sterf en Addie moet sy belofte gestand doen — Oom Adriaan-Pieter se laaste begeerte laat verwesenlik. Addie se onbetrokkenheid by die familiesage word egter nou duidelik as hy van 'n plaaswerker afhanklik is om vas te stel waar (in die kerkhof op sy eie plaas) Ouma Dreyer begrawe is, sodat hy dan Oom Adriaan-Pieter se rusplek kan verseker.
Die slot van die verhaal is nou 'n skokkende verrassing: die gruwelike Mal Martiens het die ereplek gekry — dié dag toe niemand oor sy dood begaan was nie. Ouma Dreyer hét dus, in ooreenstemming met haar merkwaardige lewe, "'n liefdevolle, wakende ogie soos die Bybelse stille gees" (p. 69) gehou; die deernisvolle liefdesband met Mal Martiens verseker.
Op hierdie wyse lewer die familiekerkhof ironiese kommentaar op mense se gewaande hiërargie in die familiesage. Addie se slotwoorde — "dis beter dat Mal Martiens hier by Ouma lê. Hy sal haar in elk geval meer nodig hê as jy (Oom Adriaan-Pieter)" (p. 73) — bevestig dat menslike gewaande status en posisie nie die mens se (ere-) rusplek waarborg nie — veral nie as jou (Oom Adriaan-Pieter) aandeel in die familiesage maar liefdeloos-eensydig is nie; dus: 'n wie-laaste-is-sal-eerste-wees-gevolgtrekking.

Die windbuks: *Margaret Bakkes*
Deur die windbuks-episode word die kind tot volwassenheid gedwing. Hierdie inlywing in die volwasse wêreld (inisiasie) word in drie fases, waarin ruimtelike bewussyn baie belangrik is, voltrek.
Vandat hulle van die Kaap af in die woonstel, aan die rand van die dorp, ingetrek het, het Dries die balkon vir homself toegeëien. En van die begin af "was alles op die balkon van hóm" (p. 79): bed, tafel, stoel, kas. Veral in die somer was dit vir hom 'n geïsoleerde wêreld — "honderd keer beter as om binne 'n kamer met sy sussie te deel" (p. 79).
Vanuit hierdie ruimte kon hy met 'n vroeëre tydperk kommunikeer — toe sy pa nog met hulle was. Deur interne fokalisering word die kind se ervaring van 'n egskeiding duidelik: "Tot laat in die nag kon hy hulle stemme hoor sodat hy nie kon slaap nie en hy later heeltemal styf was van binne in sy lyf en yskoud" (p. 79).
Vanuit hierdie geïsoleerde balkon-ruimte kon hy ook uitreik na buite. As hy op sy bed lê "kon hy hom wysmaak dat hy ver weg is, êrens in die veld of op 'n plaas" (p. 79). Soggens sien hy die son op die bome, saans hoor hy die aandwind in die bloekoms se takke, en as dit reën kan "hy sy hand uitsteek en dit voel" (p. 79).
Dit is veral sy pa se glimlaggende foto wat hy in 'n verweerde tassie onder sy bed hou, wat hom die geïsoleerde balkonruimte as 'n leefruimte laat ervaar,

want "die foto onder sy bed het hom laat voel dat sy pa nie regtig weg is nie" (p. 80).
Die windbuks-episode bring meer as een kommunikasievlak na vore. Dit is eerstens veral die ontmoeting met oom Faan wat hom (én sy ma) nuwe lewensruimte laat ervaar. Faan is 'n plaasvervanger vir die pa-figuur wat daar nie meer is nie. Faan verruim hulle geïsoleerde wêreld en Faan en die windbuks word sinoniem. Dit is egter ook die windbuks wat hierdie verhouding beëindig; Lena sê: "As jy die windbuks as skuifmeul gebruik, kan jy liewer daarvan (van 'n besoek, of verhouding) vergeet" (p. 83). Desnieteenstaande het Faan die windbuks as geskenk aan Dries gestuur.
Aanvanklik moes Dries tevrede wees met korrel, maar later het hy hom vanuit sy woonstelruimte laat geld deur na buite te skiet, en "dit was heerlik om te voel hoeveel mag 'n man in sy hande hou" (p. 84).
Toe Dries verbied word om dit te doen, het hy hom nog meer intens en abnormaal na binne gekeer (geïsoleer) en letterlik elke dag 'n ander teiken gevind (so asof hy met die windbuks wou wraak neem op sy isolasie).
Wanneer sy ma die windbuks verkoop, breek die laaste fase, maar terselfdertyd ook die einde van 'n kindertyd, aan. Hy is sy pa kwyt, oom Faan het nooit weer sy opwagting gemaak (of sy beloftes gestand gedoen) nie, en die windbuks wat van hom weggeneem is, maak dat sy balkonruimte sinloos word. So word hy die dag na die verkoop van die windbuks wakker "en hy dink nie hy wil ooit weer lag of speel nie" (p. 86).
Hierdie gevoel het begin toe sy pa en sy ma snags so baie gepraat het en toe sy pa later weg is. Die diskrepansie tussen die laggende pa-foto en die harde, koue werklikheid is so geweldig groot, dat hy die foto van sy pa stukkend skeur en sodoende die illusie — dat sy pa nog maar altyd daar is — finaal vernietig. Terselfdertyd vernietig hy ook die ma-beeld (wat Faan natuurlik insluit).
Maar met hierdie daad word die kommunikasie tussen ma en seun ook beëindig, want as sy ma na die versoeningsmaal met hom wil praat, beur hy weg en "daar is iets manliks aan hierdie wegbeur" (p. 87). Hy is nou tot (naïewe) volwassenheid geskok, daarom sal hy "nie wegloop nie", maar hy sal wag tot hy groot is: "as Pa en Oom Faan so kan maak, sal ek ook so maak. As ek groot is, sal ek maak soos ek lus het" (p. 87).
Dit is nie die kommunikasie tussen Dries en sy ma wat finaal beëindig is nie, maar ook sy kindertyd; ook sy isolasie het 'n klimaks bereik: sy ma sien "die geslotenheid van man-wees oor sy gesig" en sy hoor "die badkamerdeur klap" (p. 87).

'n Pankop te perd: *Chris Barnard*
Die interne verteller skep 'n werklikheidsillusie deur in die teenwoordige tyd te vertel, dialoog en vertelling van meet af af te wissel en self te fokaliseer (hoor, voel, ens.). Voorts help woorde soos "vanaand" om 'n illusie van onmiddellikheid te onderstreep.

Die verteller praat ook vanuit 'n bepaalde vertellersruimte; trouens, hy openbaar 'n duidelike ruimtelike bewussyn: dis 'n volmaan-aand in Palmietfontein se opstal wat "baie jare lank leeg gestaan" het (p. 88) en in dié jare 'n woesteny was en woonplek van rinkhalse, pofadders, vlermuise, uile, rotte, spinnekoppe, skerpioene, en so meer. Meer nog: noudat die plek leefbaar is en op hierdie aand 'n skuilplekkie "teen wind en weer" is, is die verteller (anders as sy gespreksgenoot, Jan Baard) intens bewus van dié binneruimte, maar ook van die kontekstuele ruimte: "dis volmaan en die jakkalse roep doer van Bulkop se kant af en ek verbeel my kort-kort ek hoor muise in die dak" (p. 88).
Teen sy sin — "vanaand is ek nie in die bui vir bonatuurlike verskynsels nie" (p. 88) — laat die verteller Jan Baard toe om 'n spookstorie, waarby Jan self betrokke was, te vertel.
Wat nou gebeur, is dat hede en verlede, Jan se sonderlinge storie uit die verlede en die verteller se intense bewus-wees van die sonderlinge volmaan-aand in die hede, deureenskuiwend aangebied word. Dit word twee spookstories tegelyk, wat afwisselend, kontrasterend én ondersteunend aangebied word; twee komplimenterende spanningslyne, sodat die leser tereg kan vra: watter een is die hoof- en watter een die by-spanningslyn?
Om mee te illustreer: Jan Baard begin sy spookstorie, maar die verteller onderbreek Jan se vertelling deur eers die huidige, ietwat grillerige, situasie te skep. Jan sit sy vertelling voort met die klem op sy en Koos Wieletjies se ervaring van die donker en die volmaan. Die verteller raak intens bewus van die donker waarin hy hom nou bevind, en 'n vuurhoutjie wat "oor Jan se gesig flikker en 'n potsierlike weerwolfskaduwee teen die kalkmuur laat opspring" (p. 89). Die leser word nou bewus van die een verhaal of spanningslyn wat op die ander inspeel.
As Jan vertel hoe die spanning toegeneem het met die muile wat al hoe nader na mekaar toe "omkyk-omkyk" draf en hy en Koos wat swyg omdat, "hoe meer 'n man praat oor jou bangerigheid, hoe banger word jy" (p. 89), dink die verteller daaraan dat die opstal vannag die eerste keer in twintig jaar mense huisves, en dan wonder hy wat het in dié jare nie dalk alles in hierdie vertrekke gebeur nie". Sy gedagte aan die naamlose "drie grafte onder in die hoek van die werfkamp" (p. 89) suggereer beslis 'n toename in sy spanning; dit word ook treffend aangevul deur heelwat onbeantwoorde vrae oor geluide rondom hulle.
Jan se uitsonderlike en spanningsvolle verhaal bereik 'n klimaks wanneer hy vertel hoe hy en Koos deur vrees van mekaar geskei is; hoe hy storm, en "toe ek déúr die bos is, toe's die ding hier voor my en die ding skree en ek los alles en ek val jy sien net nerwe" (p. 90). Ook die verteller se storie bereik breekpunt: "Is dit 'n dier wat nou net voor die venster verbygeloop het?" (p. 91). Selfs Jan is te bang om op te staan en "hy trek die komberse bietjie hoër en vertel verder" (p. 91). Die geluid op die werf "is (dit) byna soos 'n perd wat proes" (p. 91). Die verteller se spanning bereik ook breekpunt (maar nog

steeds onderbeklemtoon): "Dis nogal vreemd hoe lank 'n mens sonder asem kan klaarkom as jy fyn luister" (p. 91).
Albei die stories se ontknoping breek nou hier aan: "Bontlies" was die spook en die verteller is daarvan seker dat nòg hy, nòg Jan Baard "was al ooit so bly om 'n koei te sien nie" (p. 91). Jan Baard se storie word op uitnodiging van die verteller beëindig: hulle het die laaste drie myl van hulle tog huis toe te voet afgelê, niks gesê nie, maar "hallelujaliedere" gesing.

Verwysings

1. Raadpleeg skrywer se besprekings van die ander verhale in "Om laaste te kan lag in *Tydskrif vir Letterkunde*, XXV: 4 November 1987.
2. Raadpleeg skrywer se bespreking van "Die Betlehem-ster" as inisiasieverhaal in sy D.Litt.-verhandeling: Inisiasie as tema in die Afrikaanse kortverhaal, Unisa, November 1985.

Henning Pieterse (1956)
Vyf verhale uit *My mense**

1 **Rooikoos Willemse is soek** (Abraham de Vries)

1.1 **Algemeen**

Die lag van die leser word sekerlik by die konkretisering van die teks gewek, maar terugskouend wil die verteller wesenlik menslike magteloosheid asook gebrek aan identiteit en gepaardgaande geborgenheid oopvlek.
Die ek-verteller is deel van die gebeurereeks, maar as die fokalisering in gedagte gehou word, is dit moontlik om te sien dat die verteller juis nié aldeur midde-in die gebeure staan nie en dat hy grootliks op hoorsê-getuienis staatmaak. Die verteller se buitestaanderskap en sy weergawe van feite soos ander dit vertel, onderstreep sy "swak puntjie" (wat hyself bely): sy oordrewe nuuskierigheid.

1.2 **Verhaaltitel**

Die titel is nie eenduidig nie. Enersyds is Rooikoos soek want die mense van sy eie dorp weet nie waar hy hom bevind nie. Andersyds is die hoofpersonasie self op soek na die self.
Rooikoos Willemse is tegelyk held (vanuit die dorpenaars se oogpunt) én "pateet" vanweë sy drankprobleem waarvoor — so beweer die verteller — geen persoon nog 'n verklaring kon gee nie. Die leser kan hierdie onopgeklaarde as oop plek opneem. Rooikoos se probleem kan deels toegeskryf

* Die bladsyverwysings het betrekking op die sagtebanduitgawe van P.J. du Toit (samesteller). 1986. *My mense*. Kaapstad: Human & Rousseau.

word aan sy "nuttelose" bestaan (vgl. par. 1.3.2). Dat hy voortreflike diens aan sy gemeenskap in die verlede bewys het, is nie uit die teks af te lei nie. Hy is 'n uitgeworpene wat erkenning van sy medemens eis deur "goedkoop kroegpraatjies" aan te knoop.

1.3 **Vertelling en fokalisering**

1.3.1 *Verteltrant: die aanwesigheid van 'n fiktiewe outeur en 'n fiktiewe leser*

Die eerstepersoonsvertelling waarborg 'n vitale lewensgetrouheid. Heel aan die begin maak die verteller aanspraak op 'n outentieke weergawe van feite: "Tussen die Swartberge en die see lê daar meer stories rond as klippe en bokspore. En die ergste is dat die *meeste* van die stories wáár is" (p. 46, my kursivering).

Die gekursiveerde "meeste" laat die vermoede ontstaan dat die verteller ten spyte van die egtheid in sy vertelling, as doelbewuste "storieverteller" tegelyk met verdigsel besig is. Die doelbewuste oorvertelling van sy verhaal bevestig dat hy graag stories sal wil vertel: ". . ., maar nugter was hy bloedmin vóór daardie Saterdag *waarop die storie begin*" (p. 46, my kursivering). Die selfbewuste verteller se gehoor bestaan uit mans én dames. Ons het hier 'n goeie voorbeeld van die verteller as fiktiewe outeur. In terme van die Resepsie-Estetika (Malan: xxxv) word die fiktiewe outeur soos volg omskryf: "Die fiktiewe outeur is dié skrywersfiguur wat in die teks self teenwoordig is, dus deel van die fiksiewêreld is, bv. wanneer hy sê: 'Ek vertel u, geagte leser, die volgende . . .' ". Die ingenieuse leser behoort op te merk dat die verteller die toehoorder/leser deurgaans aanspreek. Hierdie verteller laat onwillekeurig dink aan die naïewe verteller in Henriette Grové se verhaal "Kom herwaarts getroues".

Die fiktiewe outeur rig hom tot 'n fiktiewe leser — dié leser in die teks wat aangespreek of genoem word. Op die oog af lyk dit of die verteller hom slegs mondeling tot 'n groepie mans en dames rig, maar as in ag geneem word dat die teks op papier gestalte kry, is dit aanneemlik om 'n fiktiewe outeur en 'n fiktiewe leser te herken.

Die gemengde gehoor waartoe die verteller hom wend kan met die volgende gemotiveer word: " 'Julle ditse-datse-ditse datse . . .' en 'ek wil die woorde nie hier oorsê nie, want hier is vroumense' " (p. 47).

Die leser wat meestal in die tweede persoon aangespreek word, bevestig die verteller se vermoë om stories te vertel. Woorde soos "En kyk nou" en "man", skep 'n "heerlike verteltrant".

'n Paar voorbeelde kan uitgesonder word om die verteller se aangebore vertelgawe te bevestig:

a "En kyk, nou moet jy darem verstaan, dit het g'n mens verwag nie" (p. 48).

b "Nou ja, soos jy kan begryp, daardie aand was daar nie 'n beter man op my dorp se kroeg as Rooikoos Willemse nie" (p. 49).
c "Maar man, dis nie die ergste nie" (p. 49).
d "Jong, en die boere gaan te kere" (p. 48).

Ander tipiese vertelwoorde is: "Ou boetie . . ." (p. 49) en "ewentwil" (p. 47 en 48).

1.3.2 *Onbewuste selfkarakterisering*
Onbewustelik, so al vertellende, ontbloot die verteller hom aan die leser. Hy is nie net buitestaander nie, maar word ook verhaalkarakter. Ons leer hom aan sy verteltrant as naïewe mens ken. Die "storie" geniet voorrang bo die korrekte gebruik van die Afrikaanse taal. Die Afrikaanse idioom kry dikwels 'n Engelse kleur: "Want die man het 'n stem gehad, dit sal ek jou vertel, die man het 'n stem gehad soos g'n *haaifaai* vandag het nie" (p. 47, my kursivering). Ook die verwysing na "arnosterbossies" (p. 49) ontbloot die verteller se ongekunsteldheid.
In sy onbewuste selfkarakterisering identifiseer hy met Rooikoos. Albei het hulle swak "puntjies". Die verteller is oornuuskierig: "En my een swak puntjie — nuuskierigheid — is oersterk" (p. 46). Rooikoos weer het 'n drankprobleem: "Haai, en hy was so 'n goeie man as hy nugter was, maar nugter was hy bloedmin . . ." (p. 46).
Dat die verteller nie in die teenwoordigheid van vroue wil vloek nie, verraai sy respek vir dié geslag. Hy is getroud en verwys na sy dogter, Antjie (p. 48). Nadat Rooikoos sy vrou aan die dood moes afstaan, het hy a.g.v. sy drankprobleem ook haar (oorlede vrou) plotjie verloor (p. 46). Geen melding word gemaak dat Rooikoos kinders gehad het nie. Indien hy wel kinders gehad het, is dit moontlik dat hulle op die agtergrond gebly het uit skaamte vir hul pa.
Die verteller en Rooikoos staan in 'n sekere mate eenkant maar t.s.v. die verteller se "swak puntjie" is hy 'n waardige lid van die gemeenskap. Hy het blykbaar self nooit die kroeg besoek nie. Vandaar dan dat hy oor Rooikoos vertel o.g.v. hoorsê-getuienis. 'n Sin uit die teks wat hierdie totale uitgeworpenheid van Rooikoos bevestig, is die volgende: "Rooikoos het sy maat nie meer geken nie" (p. 49). Op 'n eerste letterlike semantiese vlak verwys "maat" na die uitspattige oorgawe aan die alkohol; daar was geen keer aan Rooikoos nie. Op 'n tweede betekenisvlak sinspeel "maat" op kameraadskap. Hy het geen ware vriend meer oor nie. Progressief evokeer "maat" die algehele verlatenheid wat Rooikoos ondervind as hy aan die einde van die verhaal homself ook nie meer ken nie en sy eie identiteit inboet.
Aanvanklik beweer die verteller dat dit nie met sekerheid gesê kan word wat die oorsaak vir Rooikoos se drankprobleem was nie. Later word dit tog moontlik om die oorsaak te raai: "Die meisie met die mini ja. Maar kyk, toe gebeur het wat met Rooikoos gebeur het, was sulke goed soos mini's nog nie

bekend nie. Daaroor sien . . ." (p. 47). Die onvoltooide sin dwing die leser om sy eie afleiding te maak, moontlik dat Rooikoos altyd nog maar 'n onstabiele wese was en dat hy 'n meisie in die moeilikheid gebring het, toe met haar moes trou en dit toe die mini nog nie eers in die mode was nie! Sy wankelagtigheid kon die oorsaak van die probleem wees. Die uitermatige nuuskierigheid van die verteller laat ook nie juis dink aan 'n standvastige persoonlikheid nie.
Die verteller beskryf homself as 'n klein mannetjie, net soos die "(M)annetjie van die kroeg" (p. 47). Daarteenoor word Rooikoos beskryf as 'n groot, sterk man wat van agter af gelyk het soos 'n groot jong kalf wat pas uit die dipbak "waggel" (p. 46).
Voorts openbaar die verteller hom as partydige vir die Barrydalers. Sy affiniteit vir dié mense kan verklaar word weens sy eie pa se Barrydaler-skap (p. 49). Van dié mense sê die verteller: "Die Barrydalers, liewe, goeie mense, niks mee verkeerd nie, en buitendien vrolik" (p. 47). Die verteller sien ook nie kans om die Barrydalers die skuld te gee vir die ontstaan van die kroegrusie nie (p. 47).
Die enigste gemeenskapsgroep teen wie die verteller werklik 'n wrok koester is die onderwysers. "Sy dorp se span het daardie jaar nie 'n kat se kans gehad om die Barrydalers te klop nie. Dit was daardie jaar wat die onderwysers ook begin rugby speel het en om die mense nou nie in die gesig te vat nie, kry hulle toe plekke, maar man, dit was 'n fout so groot soos 'n waenhuisdeur. Kantoorhandjies, bang, mik-mik hol nes vlakhase . . ." (p. 48). Sy haat jeens die onderwysers wat destyds as van die min "geleerdes" beskou is, is te verstane. Moontlik het hy self op skool gesukkel om vordering te maak. Rooikoos wat openlik kant teen die Barrydalers gekies het, moet later daarvoor boet as hy ontvoer word en van sy identiteit gestroop word.

1.3.3 *Fokalisering*

In narratiewe tekste (ook in poëtiese en dramatiese) hoef die vertelinstansie nie noodwendig te korreleer met die instansie wat kyk/sien nie. In dié verhaal lei die onderskeid tussen verteller en fokalisator, asook die alternerende fokaliseringspatroon tot openbarende insigte.
Die eerstepersoonsverteller as karakter midde-in die gebeure is by nadere ondersoek nié altyd *ooggetuie* nie. Heelwat van sy feiteweergawes is hoorsê-verdigsels. Hy is só "oernuuskierig" dat hy selfs gebeure wat hy self nie kon meemaak nie en wat ekstern gefokaliseer word, as waarheidsgetrou voorhou.
Die vraag kan daarom ontstaan op grond waarvan aangevoer kan word dat die verteller soms ook buitestaander of kantlynman was. Om dié rede moet die soeklig op die fokaliseringsinstansie val.
Die verteller van enige verhaal kan slegs vertel wat gefokaliseer word. Daar is hoofsaaklik twee tipes fokalisators. Die interne fokalisator is die "kykende" instansie wat deel van die handeling vorm en word dikwels in verband gesien

met die ek-verteller. Die eksterne fokalisator is slegs waarnemer en staan buite die gebeure.
Al is die ek-verteller deurgaans aan die woord, is die fokalisering alternerend (ekstern-intern). Dié tipe fokalisering laat sien hoe meesterlik "slim" die verteller voorgee dat hy deurentyd 'n ooggetuie was.
Die gebeure die oggend in die kroeg vóór die rugbywedstryd word hoofsaaklik ekstern gefokaliseer. Ook die kroegepisode ná die Barrydalers se nederlaag word so gefokaliseer. Die hele episode die nag met Rooikoos se ontvoering na Barrydale word ekstern gefokaliseer. Waar die verteller as 'n meer stabiele mens as Rooikoos bewys is in par. 1.3.2, is dit voor-die-handliggend dat hy nie deel van die kroegtonele sou uitmaak nie.
In die kroegepisode vóór die rugbywedstryd, word vertel van die almanak met die mini-meisie. Die eksterne fokalisator is nié deel van die gebeure nie. Verteller en fokalisator kan hier as homoloë instansies beskou word. Die verteller verwys onomwonde na die almanak as dié een waaroor die dominee al gepreek het. Hy hoef dit dus nie self te gesien het nie.
Dat daar wel 'n bakleiery tussen die twee groepe ondersteuners losgebars het is waar, maar wie presies die struweling begin het is nie seker nie. Ook dié toneel word dus van buite gefokaliseer met die verteller as buitestaander: "Die Barrydalers het die rusie nie begin nie, ek glo dit nie, en dit maak nie saak wie die rusie begin het nie, maar oplaas . . ." (p. 47).
Die oorwinningsfees in die kroeg ná die rugbywedstryd word ook van buite gefokaliseer: "*Hulle sê* hy't nog so gesit daar onder die almanak, toe slaan hy reg agteroor, bo van die stoeltjie af, so uit soos 'n kers, so dronk soos 'n vark wat parsdoppe gevreet het" (p. 49, my kursivering).
Niemand weet hoe Rooikoos ontvoer is nie: "Hoe die Barrydalers hom daar weggekry het, *weet g'n mens tot vandag toe nie* ..." (p. 49, my kursivering).
Ook die volgende bevestig die eksterne fokalisering: "*Party mense sê* dis skoenpolitoer wat hulle aangesmeer het, maar ek ken die Barrydalers nie so nie, my pa was self een" (p. 49, my kursivering).
Rooikoos se ontnugtering in die ander dorp se kroeg moet as tweedehandse beskrywing betrag word, aangesien die verteller op daardie tydstip in sy eie dorp was. Wat sou hy in Barrydale gaan maak as hy nie eers in die kroeg op sy eie dorp besoek gaan aflê het nie!
Die enigste deel van die verhaal wat werklik intern gefokaliseer word, is die rugbywedstryd self. Die interne fokalisator is in dié gevalle ek-verteller van die verhaal: "Want dit was 'n skop wat g'n mens kon misskop nie, selfs nie Antjie van my nie, en sy's 'n meisiekind" (p. 48), asook: "En, raai, dis nes of die mannetjie — ek sien hom nog so voor my — dis nes of sy bene waggel onder hom soos iemand wat 'n lamte kry, en hy skop die bal doer in die arnosterbossies in . . ." (p. 49).

1.4 **Aktante**

Na aanleiding van Greimas se aktansiële model kan die volgende aktansiële

kategorieë in dié verhaal onderken word:
Aktant subjek — die Barrydale-span.
Aktant objek — die strewe na 'n oorwinning.
Begunstiger — die goeie kans wat die Barrydale-span het om te wen.
Begunstigde — die Barrydale-span.
Helper — Barrydale se ondersteuners.
Teenstander — Rooikoos Willemse.

2 **Boontjiebredie**

2.1 **Inleidend**

Dié verhaal het oorspronklik in "Sarie Marais" verskyn. Die reële outeur word nie in dr. Kannemeyer se resente (1988) literatuurgeskiedenis vermeld nie; daarom kan 'n mens aanvaar dat dit nog nie gebundel is nie. Dat slegs verhale van "groot" skrywers literêre status het, word deur hierdie teks weerlê.

2.2 **Leserverwagting**

Kragtens die moeder se verwysing na die armoede van "onse Liewenheer" se ouers word nie slegs die sosiaal-maatskaplike kode geaktiveer nie, maar jukstaponeer dit onmiddellik twee verhale. Die bekende Christusverhaal word naas die teks "Boontjiebredie" gelê.
Die verhaal van Christus skep verwagting; net so is die leser aan die begin van dié verhaal geneig om ook verhaalverloopverwagtinge te antisipeer. Net soos dit menslik sou wees om die verhaal van Christus te begin by sy ouers en hulle omstandighede, begin "Boontjiebredie" met die wel en wee van 'n huisgesin.
Waar Christus eindelik aan die kruis sterf ter verlossing van die gelowige, kan gekonstateer word dat die sterwe van Neeltjie se broer 'n soortgelyke bevrydende uitwerking op haar menswees het. In plaas daarvan dat sy uitermatig treur oor hom kom sy juis tot die bevrydende lewensinsig dat aardse rykdom nie die alfa en die omega is nie; berus sy in haar lot en triomfeer medemenslikheid.

2.3 **Neeltjie as worstelende tiener**

Tieners is normaalweg in opstand teen die omwêreld. Hulle bevraagteken die aanvaarde normsisteem en is soms in hewige innerlike konfliksituasies gewikkel. Net so is dit die geval met Neeltjie. Sy is sewentien jaar oud en soos alle mense van haar ouderdom wil sy na buite leef en die wêreld verken. Daar is by haar 'n innerlike begeerte om voort te beweeg. Ongelukkig is daar dinge wat hierdie voortgangsideaal laat skipbreuk ly. Dit op sigself is 'n bydraende faktor tot haar innerlike konflik en opstand teen die omringende werklikheid. Een van die struikelblokke is haar skoolwerk. Sy leer sonder entoesiasme aan Celliers se versie "Ossewa". By die osse is daar sprake van voortgang,

maar die pas is stadig: "Die os-se stap aan die deur die stow-we" en "Ge-duldig, ge-diens-tig, gedwee" (p. 65).
Neeltjie se ideale is presies die teenoorgestelde van dit wat die osse doen: "Net ek wil nie wag nie. Ek is sewentien en die lewe gaan verby" (p. 66). Die sewentienjarige dogter is in opstand teen gesag: "Ek wil nie hoor nie. Ek krap met my potlood op die boek voor my en lees hardop" (p. 65).
'n Verdere struikelblok is Boeta se siekte. Die teks is vaag omtrent sy siekte. As hy dalk al lank versorging nodig gehad het en dit die ouers baie geld uit die sak gejaag het, kon dit die armoede aangehelp het. Oor Ig. kan die leser slegs bespiegel. Daar kan aanvaar word dat 'n gees van morbiditeit oor die huis hang; iets wat bots met haar verkenningsideaal. Celliers se "Waghondjies" (Opperman: 59), wat in die verhaal eggo, versterk die ouerpaar se magtelose afwagting van die dood en bekragtig die opposisie:ouers-Neeltjie: "Ek is hier en Ma is hier, ons twee lê op Baas se baadjie". In die verhaal word die gegewens getransponeer: "Maar nou het hulle Boeta na die stad se hospitaal geneem en al wat oorbly, is die wag op die woord. Pa wag en Ma wag". (p. 65).
Anders as die wag-handeling van die ouers in die verhaal en die hondjies in die oorspronklike gedig (meer natuurlik in die sin van "om waaksaam te wees"), kan Neeltjie nie wag nie en kom sy daarom in opstand teen die omstandighede.
'n Derde struikelblok is Neeltjie se opstand teen armoede. Sy sê self: "Ek haat die wêreld wat ryk is. Ek haat Pa en Ma wat arm is" (p. 66) Sy haat oom Douw Bruwer. Hy kan lekker praat want "hy't met ryk Soes Joubert getrou en sit nou in 'n huis met 'n badkamer en 'n wit stoof" (p. 67). Tipies van die opstandige tiener haat sy die rykes, maar terselfdertyd ook die armoede; haar ouers en by implikasie verafsku sy haarself. Neeltjie se trotsheid veroorsaak dat sy dit nie kan verdra om met haar ousus se jas skool toe te gaan nie: "Van toe af hoor ek niks verder nie, want ek dink net: skool toe met 'n jas! met Ousus se jas! terwyl die ander kinders baadjie dra! en ek nogal 'n prefek!" (p. 68).

2.4 **Skynheiligheid**

Die gedeelte vanaf reël 59–98 kan as eenheid gelees word. Spanning laai op en die episode eindig anti-klimakties as die oom beweer Boeta verlang en: "Ja: Sy sê (dis die verpleegster) hy's alte vol lus vir 'n bietjie boontjiebredie. ' (p. 67).
Die ryk oom Douw Bruwer herinner aan die tipiese doodsengelmense wat te midde van andere se krisissituasies floreer. Terwyl Neeltjie die aand skottelgoed was, kom hy by hulle aan.
Aanvanklik is die moeder ontsteld toe sy die man by hulle huis gewaar. Uitsteltegniek laat spanning oplaai. Die oom sê byvoorbeeld vir Neeltjie toe hy haar sien: "O, daar's jy ook, Neeltjie. Dis reg, wees fluks en vlytig, kind, dan kom jy wel vooruit" (p. 66).
Die uitsteltegniek duur voort: eers het die oom moeilikheid met sy kruis-

bande, toe sy pyp, totdat Ma later self vra of iets dan by die hospitaal verkeerd is. Dan stryk hy eers oor sy moestas en "oefen sy ouderlingstem en antwoord: 'Ja Hester . . .,' sug hy diep, 'jy moet maar sterk wees . . .' " Oënskynlik berei hy die mense op die ergste voor om maar net die boodskap van die verlange en die boontjiebredie bekend te maak.

2.5 **Vernaamste verhaalmomente**

Dit behoort in die praktyk van letterkunde-onderrig sinvol te wees om in die geval van hierdie verhaal die hoofmomente van mekaar te onderskei. In plaas daarvan om die onderskeie handelingsmomente in detail te omskryf, gee ek net die buitelyne:

i Inleiding: reël 1–5. Hierin word agtergrond gegee oor die huisgesin se armoede en dié gedeelte is soos reeds genoem 'n leserprikkel.

ii Reëls 6–95. In dié gedeelte word die volgende aspekte aangeraak:

a Boet se siekte.
b Die ouerpaar se bekommernis oor die siektetoestand.
c Nelie se opstandigheid.
d Oom Bruwer se besoek (die verhaaltitel word eers aan die einde van dié deel van belang).

iii Reëls 99–159 beskryf die volgende:

a Die voorbereiding van die bredie.
b Die moeder se vertrek met die trein.
c Oom Douw Bruwer se besoek en die slegte tyding.

iv Slot: Reëls 160–235. Hierdie deel verbeeld die radikale ommeswaai in die gemoed van Neeltjie. Dit is juis in dié deel waar die verhaalinsig of boodskap lê. Die jong dogter betreur nie haar broer se dood nie, maar begin haar moeder wat sy eers openlik gehaat het, liefkry. Haar simpatie jeens die moeder kring so ver uit dat sy selfs Piet Ross se taxi huur en haar ma op die stasie gaan voorstaan met die nuus van Boet se dood. Sy wil haar moeder die skok wat sy in die hospitaal sou kry, spaar.

Hierdie slot-ommeswaai in die dogter se gemoed markeer 'n definitiewe stap in die rigting van aanvaarding en volwassenheid.

Noudat 'n breë indeling van die intrige gemaak is, wil ek terugkom na 'n aspek rakende oom Douw Bruwer wat in par. 2.4 aangeraak is. In dié deel is hy as skynheilig bestempel. Dit is interessant om raak te sien hoe hy self prooi word van die situasie wat hy geskep het. In die tweede handelingsmoment skep hy 'n behae daarin om op dramatiese wyse die familielede aan 'n lyntjie te hou. In die daaropvolgende deel waar hy die doodstyding meedeel, slegs

vir Neeltjie aantref en ook besef dat die moeder reeds op die trein is, tree hy impulsief op. Gestroop van sy vroeëre ouderlingmaniertjies moet hy nou bely: " 'Nou't ons vir jou 'n geneuk!' sê hy nog 'n keer: 'Nou't ons vir jou 'n geneuk!" (p. 68).

2.6 **Boontjiebredie word 'n versoeningsmiddel**
Die titel word eers aan die einde van die tweede handelingsmoment geaktualiseer. Aanvanklik staan Neeltjie negatief teenoor die bredie as sy dink: "Dit hang oor die hele huis. Ek lê in my bed en versmoor in die reuk van die boontjies. Ek versmoor ook in my gedagtes" (p. 67).
Aan die einde aanvaar sy juis die bredie en is dit die gereg wat die twee mense nader aan mekaar bring. Op die stasie sê Neeltjie se moeder: " 'Kom. Eet 'n stukkie, kind', sê sy toe. 'Ma weet jy's honger. Daarna gaan ons *saam* na Boeta toe, ek en jy, ma se kind' " (p. 71, my kursivering). Iets van die Nagmaalformulier resoneer in Ig. woorde.
Die oënskynlik verbandlose verhaaltitel sluit aan by die essensie van die verhaal. Die verhaalkern het 'n religieuse implikasie en sluit aan by die religieuse kode wat in die verhaalopening al werksaam is: Neeltjie kruisig die ou mens om as wedergeborene 'n volwassener bestaan te voer waarin ook diegene om haar van belang is.

3 **Die vrou op die skuit** (Elise Muller)

3.1 **Inleiding**
In haar bespreking (vgl. bibliografie) wat grootliks neerkom op 'n parafrase van die verhaalinhoud wys Marié Heese tog op iets beduidends: die simboliek in die verhaal. Waar Bessie aanvanklik die onderdanige was, groei sy mettertyd tot 'n steunpilaar.
Dit is van belang om te weet dat die verhaal die gebeure in drie afsonderlike tydperke beskryf; om onderskeidelik die vader met Bessie en die verteller met Bessie in verband te betrag, behoort insiggewend te ees.

3.2 **Fases**
Die verhaal word nie cnronologies aangebied nie en dis hoofsaaklik die terugskouing in fase drie wat die leesskakel tussen die eertydse en die huidige Bessie vorm. Die fases sien soos volg daar uit:

1 Die huisgesin se jaarlikse besoek aan Duinebaai.,
2 Bessie se agt jaar van getroude lewe.
c Die huisgesin se tweede besoek aan Duinebaai.

Bessie speel 'n al hoe belangriker rol in die verhaal. Aanvanklik as diensmeisie het alle belangstelling reeds om haar gesentreer. Kyk maar na die kinders en die ouers se nuuskierigheid oor die ontwikkelende verhouding met Willemse.

Maar Bessie het vrou en moeder geword en helaas is sy meer as enige van die verhaalkarakters. Sy oorskadu alle personasies en word tot heroïese vrou, moeder, man en beheerder verhef.
In 'n verhaal waarin Bessie so 'n markante rol speel sou mens verwag het dat dit "Bessie" moes heet. Om dié rede doen die titel van die verhaal vreemd voor. Die titel maak 'n simboliese lesing moontlik. Vergelyk 'n mens die volgende twee aanhalings, word dit duidelik dat Bessie die vrou op die skuit is, maar dat dit tot meer as net letterlike vrou op die skuit groei: "Sy moet by die skuit bly" het Jansie verduidelik want "Sy is die stuurman" (p. 86). ". . . staan die stuurman heelagter in die skuit op en loop tussen die vissers deur van bankie tot bankie — gemaklik en doodseker ondanks die op-en-neer-beweging van die skuit" (p. 86).
Omdat fase een en drie ruimtelik ooreenstem en ook omdat dieselfde karakters daarin voorkom, kan 'n mens parallelle verwag. Dit is duidelik hoe dinge verander. In wese is daar maar min wat werklik in die laaste fase identies is aan dié in die eerste.
Aangesien die huisgesin dieselfde huis as destyds betrek en Bessie nou afwesig is, dink hulle onwillekeurig baie aan haar. Duinebaai het in agt jaar 'n gewilde vakansieoord geword want die vakansiegangers het byna verdriedubbel. Die inwoners wat vis uit die see haal, het motorbote angeskaf.
Boet Jan wat destyds aan die einde van sy eerste jaar op universiteit was, het nou die meisie van sy drome raakgeloop. Jansie wat elf jaar was het pas haar kindertuinkursus voltooi.
Heese beweer dat die verteller 'n *skoolgaande meisie*, dogter van die onderwyser is. Ek kan slegs gedeeltelik daarmee saamstem. Die verteller sê uitdruklik: ". . . ek het *nog* skoolgehou" (p. 85, my kursivering). Dat sy wel stagneer het in vergelyking met die ander personasies, is voor-die-handliggend.

3.3 **Bessie**

Soos uitgewys is daar 'n opmerklike verandering in die menswees van Bessie. Dit sou tog verkeerd wees om te glo dat dié verandering te skielik of onverwags gekom het. Bessie het maar altyd nog potensiaal getoon om leiding te neem. Sy was fluks en het smorens vroeg al 'n draai by die kleinboere gemaak om haar vrugte- en groentevoorraad aan te vul (p. 75). Sy het haar nie maklik deur sake laat ontstel nie en het oor die algemeen nie juis emosie getoon nie.
Ons leer Bessie ken as sy reeds twee jaar in diens van die huisvrou is en aan die begin al word sy as "regterhand" (p. 73) beskryf. Sy was nie lui nie en daarby was sy intelligent (p. 73). "'n Mens kon op haar reken" (p. 73).
Parenteties word Bessie se visvangvermoë genoem in vergelyking met die seun Boet Jan: "(Dit het Bessie later beter gedoen as hy, maar dit nou daar gelaat)" (p. 74). Die moontlikheid dat sy "manlike" werk sou kon doen word

vroeg in die verhaal 'n moontlikheid.
Bessie se aanvanklike kennismaking met die see is ongeërg uitgebeeld en die verteller gee duidelik rekenskap van haar verwildering. Hoe verder 'n mens lees, veral terugskouend, kan beweer word dat Bessie moontlik net vreemd vir die see was (sy kon bv. nie swem nie) en dat die uitermate vrees wat die verteller by haar opmerk, moontlik verkeerd vertolk is: "Bessie was nie te beweeg om so iets (haar voet nat te maak in die water) nie, en dit het ons te meer rede gegee om te hoop dat Bessie se eerste kennismaking met die see 'n onvergeetlike petalje sou wees. En tog was dit nie" (p. 74).
Die verteller stel later self haar "oordeelsfout" reg: "Van een ding voel ek seker: die see — ek praat nie van 'n baaiplek vol mense nie — het vir Bessie nooit vrees ingeboesem nie. Veel eerder sou ek sê dat dit vir haar 'n eienaardige bekoring gehad het" (p. 75).
Bessie het nie sommer emosie getoon nie. Die Nuwejaarsdag toe sy saam met Willemse was het sy kort voor aandete teruggekom en haar pligte soos gewoonlik afgehandel sonder om selfs een maal blyke te gee van die opgewondenheid wat ons kinders, en Jansie veral, toe reeds beetgepak het" (p. 77–78). Na haar Sondagkuier by die man was Bessie onnatuurlik in haar doen en late sodat die ander kinders begin onrustig raak het. "Bessie, wat oor die mees alledaagse dinge so spontaan haar ekstase kon lug, was oor hierdie dag se ervaringe alte kalm" (p. 80). Dis tog die eerste keer wat sy op 'n skuit gery het!
Die verteller kom teen die einde tot die gevolgtrekking dat Bessie se vegvermoë 'n lang pad met haar saamloop: "Haar stem het my meteens aan die Boesmanland laat dink, die jare wanneer die reën wegbly en die panne droog word en die boorgate ingee: wanneer die geharde boere sonder klag of wanhoop uit die bekende omgewing wegtrek op soek na weiding" (p. 88). Dit was in Bessie se bloed om haar na die onvermydelike te skik.

3.4 **Bessie en die verteller**

Die verteller, 'n jong onderwyseres, is aanvanklik Bessie se meerdere. Bessie is die onderdaan, die bediende, dié een wat aan min gewoond is. Swaarkry en armoede het sy wel geken.
Die verteller is nie 'n praktiese mens soos Bessie nie, maar 'n dromer en bely self hoe sy al maande lank gedroom het van ure op die sand: "wanneer ek die eentonigheid van voorgeskrewe werke sou vergeet en die een speurverhaal na die ander sou verslind" (p. 74). Met haar ywerige leeslus toon sy ooreenkoms met haar pa wat graag vakansietye omlees.
Die verteller is ook nie so fluks soos Bessie nie. Toe sy moes gaan vis koop, kom die volgende gedagte bv. by haar op: "Ek het buitendien min lus gehad om skuitpad toe te loop" (p. 81). Bessie word allengs die verteller se meerdere omdat sy aan die roer van sake staan. Die verteller is blote meedoener en het as't ware stagneer. Sy sê self sy is nóg onderwyser. Vir Bessie is die lewe 'n stryd om bestaan, maar dié stukkie werklikheid sal vir die verteller

"altyd soos 'n ou sprokie wees" (p. 89). Tot aan die einde van die verhaal behou die verteller haar droomgeaardheid.

3.5 **Ordinale beginsel**

Die verteller stel die huisgesinlede in 'n sekere volgorde aan die leser voor. Daar word met die moeder begin, die self en dan word Bessie voorgestel waarná Boet Jan en Jansie aan die beurt kom. Heel laaste word die vader bekend gestel.

Dit gaan oor die komende Desembervakansie wat by Duinebaai deurgebring gaan word. Bessie gaan dié keer saam en vir die kinders is dit 'n goeie vooruitsig omdat hulle dan minder sleurwerkies sal hoef te doen. Bessie is mos daar! Dit het tot nou toe oor 'n "huishoudelike" aangeleentheid gegaan: hand bysit tydens die vakansie.

"Nou moet ek darem verduidelik waarom Pa se naam nie aan die huishoudelike pligte gekoppel word nie" (p. 74). Daarom word hy laaste voorgestel. In vakansies lees hy al die boeke wat hy gedurende die skoolkwartaal nie kon lees nie. Vir alle praktiese redes is hy "verlore" as dit kom by huishulp in vakansies. Die leser word voorberei op die pa se onbetrokke bestaan gedurende vakansies en tog is dit die teenoorgestelde wat eintlik gaan gebeur. Die vader is deurgaans betrokke en besorg oor Bessie se verhouding met die Willemse-man.

Die vader se besorgdheid kan enersyds verklaar word vanweë sy vaderlike besorgdheid oor haar: "veral omdat Pa vir Bessie altyd soos die minderjarige wat sy toe nog was, beskerm het" (p. 77). Hulle is almal trouens geheg aan Bessie. Aan die ander kant kan dit ook wees dat die vader as prakties gerigte mens iets van homself in Bessie raaksien en sodoende 'n verlengstuk van sy eie self in haar wil beskerm.

Die vader is glad nie gediend met die ander kinders se gespot met Bessie nie (p. 78). Nadat sy 'n paar keer met "goedkoop" vis by die huis aankom, verbied Pa haar dat dit weer moet gebeur. Hy is moontlik besig om haar te beskerm teen gevaar. Die vader gaan so ver om die visomkopery aan die ander kinders oor te dra. Toe die Willemse-man met die vader kom gesels oor 'n huwelik met Bessie, was hy daarteen gekant: "Maar Pa was so omgekrap" (p. 83). Jansie het skoon bekommerd geword oor wat met haar die dag gaan gebeur as 'n kêrel haar pa kom vra om met haar te trou.

Toe Jansie die spogvis byna verniet kry die dag het die vader besluit om maar self vis te gaan koop.

Die gevoel van die pa is enersyds jaloesie en andersyds liefde vir Bessie. Dat hy laaste aan die leser voorgestel is, "foreground" hom juis as een van dié belangrike karakters naas Bessie in die verhaal.

4 **Lied oor niemandsland** (Jan Rabie)

4.1 **Betrokke**

Die voorspelling in die verhaal is tans besig om te realiseer veral as gedink

word aan die Berlynmuur wat onlangs opspraak in die nuus verwek het. Aangesien ons op skoolvlak hoofsaaklik belangstel in leesgenot en die manier waarop 'n kortverhaal of ander literêre tekste kommunikeer, val 'n literatuursosiologiese benaderingswyse buite ons studieveld.
Net soos in dieselfde outeur se "La promenade en chien" waar menslike smagting botvier in 'n ontploffende oomblik om maar weer in die ou groef te verval, het ons hier te doen met 'n efemere geestelike samesyn waarin die hic et nunc voorop staan.

4.2 **Twee opponerende perspektiewe**

Die verhaaltitel prefigureer die jukstaponering van konstruktiwiteit(lied) en destruktiwiteit. Die opposisie konstruksie/destruksie bly tot aan die einde van die verhaal saambestaan.
Aanvanklik — by implikasie natuurlik — was daar eenheid, liefde en vrede in die dorpie. Evert en Anna was op mekaar verlief. Behalwe dié twee kon ook ander inwoners hul vreugde met mekaar deel, maar 'n hele lang ry huisies langs die hoofstraat is *gesloop* (my kursivering) om plek vir wagte en doringdraad te maak. Die ou markplein in die hart van die dorp is *omgeploeg* (my kursivering). Omgeploeg dui kennelik op die destruktiewe maar in 'n ander lig beskou kan dit ook 'n nuwe begin voorafgaan; hier in die sin van 'n hereniging tussen die inwoners van die verdeelde dorpie soos die wens inderdaad in die teks self gestalte kry.
Die eens ruimtelike- en karaktereenheid is daarmee heen. Selfs wat die tyd betref kan 'n mens 'n vreedsame verlede, 'n hartseer hede en 'n hoopvolle toekoms onderken: "eendag sal die dorp weer een wees, en dan, miskien, kan ons kinders trou" (p. 100). Die eens eensgesinde inwoners word opgesweep om mekaar te haat: "Die oorkantste mense is sleg, hulle gooi klippe oor na ons, en hulle vloek ons met nuwe name wat hulle aan die ander kant geleer het" (p. 98). Laasgenoemde uitspraak kan as 'n rasionalisering van Evert se moeder gelees word omdat sy selfsugtig hoop om voor haar dood 'n kleinkind in haar arms te kan vashou. Sy móét dus daardie mense waarvan Anna ook deel is, slegmaak.
Evert se terugkeer uit krygsgevangenskap sinspeel op moontlike vryheid en tog word hy 'n gevangene van omstandighede. Die moeder ontmoet hom al huilende. Sy huil enersyds omdat sy bly is om hom na vyf jaar weer te sien, maar aan die ander kant weet sy ook watter skok op hom wag. As bejaarde is die moeder op pad na die dood en is dit haar hartsbegeerte om ook 'n kleinkind te kan vashou. Om dié rede, en ook omdat sy weet dat Anna aan 'n ander man verloof is, bewerk sy dit so dat 'n ander meisie hulle kom besoek. Hierdie substitusie vind eers nie byval by Evert nie. Met die geskarrel om die meisie van hul perseel te verwilder, val sy kitaar van die muur af. Die kitaar het sy eertydse liefdesang aan Anna begelei. Nou val dié instrument af van die spyker aan die muur. Ook die instrument word van sy betowerende krag gestroop.

Ten aanskoue van die wagte met hul snedige opmerkings het Evert "sy kop gebuig en begin sing met sy stem eers hees voor dit sterker in die polsende roep van die snare kon styg" (p. 99). Ook die tweede aand moet hy te midde van die hoopverydeling sing, maar "Hy het alleen 'n kort tydjie gespeel voor vreugde in sy oë gelaai het. Want van die ander kant het 'n meisie langsaam asof met moeite oor die diep sagte sneeu aangestap gekom" (p. 99). Ten spyte van hul skeiding, sing hulle saam.

4.3 **Die lied is meer as 'n liefdeslied**

Evert se lied is nie wat dit eertyds was nie. Hy weet immers dat hy Anna verloor het. Tog is dit vir hom 'n groot troos indien die lied hulle vir een maal weer bymekaar sou bring. Evert se lied is 'n lied "van al die pyn en seer en verlang en onmoontlik verlangde vreugde" (p. 99).
Dit is duidelik dat die omstanders hulle met die lied identifiseer. Elkeen gee daardeur uiting aan sy/haar eie pyn en verlange. Al was die ontmoeting eenmalig en kortstondig het die lied in almal se gedagtes bly voortleef.

5 **My mense** (Dot Serfontein)

5.1 **Oor die vrou**

Elize Botha gee die kwintessens van die verhaal in haar *Prosakroniek* (p. 92): "'n Anekdote van 'n byna groteske ramp wat die skryfster as jonggetroude boervrou getref het, toe 'n onverwagte haelstorm haar alreeds geliefde hoenders byna almal uitgeroei het. Maar dit word tegelyk 'n verhaal juis van dié onervare, onhandige vrou self, en van die brose onbeholpenheid van die mens teenoor die dinge wat hy liefhet".
Die verteller is 'n vrou en die ganse vertelling word kragtens die perspektief van 'n vrou gekonstitueer. Die kritikus wat deur 'n feministiese bril na literêre tekste kyk kan sekerlik heelwat in hierdie verhaal raaklees oor die verhouding man-vrou. Dit is hier in elk geval nog 'n tradisionele verhaal aangesien die man bo die vrou uitstyg. Let maar net op hoe sy moes neul om met 'n hoenderboerdery te kon begin. Sy sê self haar man het "teëgestribbel, want dit is bekend dat 'n hoenderhen twee keer soveel kos van die eienaar opvreet as wat sy geld inbring, maar dit is 'n feit wat geen boervrou ooit van 'n hoenderboerdery afskrik nie" (p. 102). Let op dat die hoenderhen, soos die vrou, in 'n negatiewe lig gestel word.
Die verteller maak haarself tot voorbeeld van die vrou in die algemeen: "'n Vrou begin met hoenders boer deur by haar man daaroor te neul. *So het ek ook begin*" (p. 102, my kursivering). Die leser leer hieruit iets omtrent die aard van die vrou. Sy is iemand wat 'n natuurlike drang het om vir iets of iemand te sorg. Dit gaan nie primêr om 'n winsgewende boerdery nie (iets wat laat dink aan dieman), maar dit bly 'n emosionele behoefte van die vrou. Sy beweer self: "Daar sou tog dan en wan iets vir ontbyt wees, en hulle kosrekening sou ek nog lank met mislukte koeke en verbrande pampoen onder beheer kon hou" (p. 103).

Die verteller karakteriseer twee tipes hoenderboerderye; die een wat al hoe groter groei en wins toon en die een wat al hoe kleiner word totdat die boervrou in krisistye by die bure laat eiers haal (p. 102). Haar boerdery is sonder twyfel nie van die eersgenoemde soort nie!

5.2 **(Hulle is)**

Die sintagmaties onvoltooide verhaaltitel moet as raaisel gelees word wat eers met die lees van die eerste dat-bysin van die teks ontrafel kan word. Die sin moet eintlik soos volg lees: Hulle (die hoenders) is my mense; gewis 'n waarheid wat die verteller ná haar troue ontdek het! Dat dit juis hoenders is wat "my mense" word, is buitengewoon veral as 'n mens dink aan die paar pejoratiewe idiome in die gewone omgangstaal wat ('n) hoender(s) as sleutelwoord het: gaan na die hoenders of iemand is die hoenders in. Dit is ongewoon om 'n mens met 'n hoender in verband te bring.

Omdat die verteller die hoender-as-mens-beeld gekies het, is dit vanselfsprekend dat dié wesens deurgaans vermenslik sal moet bly. Dit is die verteller wat die "verhouding" met die hoenders inisieer. Dit is sy wat vir hulle name gegee het, vir hulle gesing het en met hulle geraas het. Dat die hoenders kon lag en van skaamte hul snawels in die kos laat sak, is weer eens tekens wat as menslik vanuit die verteller se perspektief geïnterpreteer word. Dit is ook vanuit haar perspektief dat sy sê: "Hulle dink ek is hulle ma, sowaar as wat ek leef" (p. 102).

Dat die verteller die verhouding met die hoenders inisieer word deur haar geregverdig as sy beweer dat alle vroue maar so optree. Tog moet haar optrede verstaan word as iets buite haar beheer. Die herhaling in byvoorbeeld die volgende aanhaling beklemtoon hierdie "magteloosheid": "*Toe ek my kom kry*, begin ek sekeres uitken; *toe ek my kom kry*, het ek 'n paar knieseriges in watte voor die stoof en voer hulle antibiotika met 'n oogdruppertjie; *toe ek my kom kry*, is party so mak, hulle eet uit my hand" (p. 102, alle kursivering deur my).

Selfs toe die baddens en baddens *platgereënde* hoenders in die kombuis opdaag, word hulle as mense gesien. Net so verleë is die hoenders nou: ". . . hulle sit daar verslae oor wat hulle getref het" (p. 104). Ook met die slag van die dooie hoenders herken sy elkeen as mens (individu); die een met die skewe vlerk, die een met die wit vlekkie by die oor, die een wat so hard probeer het om te kraai ens. Die dooie hoenders groei aan tot drie skottels vol "lykies". Die menslike in die hoenders skemer ook deur in die volgende: Net voor slapenstyd kyk sy "oor die swygende swart skare en maak die middeldeur versigtig agter" haar toe (p. 105).

Dit is aanvaarbaar om saam met die samesteller van die bundel te glo dat die hoenders aan die einde soos mense kom meegevoel betuig met die verliese wat gely is. Daar staan immers dat die verteller " 'n seënende hand oor" hulle (sy en haar man) gevoel het.

6 **Toepaslike langvrae**

1 Verduidelik waarom 'n mens kan beweer dat die verteller in "Rooikoos Willemse is soek" nie deurgaans 'n ooggetuie van gebeurtenisse was nie. Verduidelik ook hoe die verteller hom as "storieverteller" onthul.
2 Die boontjiebredie wat Neeltjie aanvanklik walg, word later 'n versoeningsmiddel. Bespreek dié stelling krities en spits jou toe op die verandering wat daar in Neeltjie se karakter kom.
3 Bespreek die verbande (ooreenkomste en verskille) tussen die verteller en Bessie. Tot watter gevolgtrekking lei so 'n vergelyking?
4 Die verhaal "Die vrou op die skuit" is goeie illustrasiemateriaal van die nimmereindigende stroom van gebeure in die *tyd*. Illustreer hierdie stelling deur te verwys na veranderings wat by die volgende personasies opgemerk word: Bessie, die verteller, Jansie en Boet Jan.
5 Die verhaal "Lied oor niemandsland" gee rekenskap van die naasmekaar bestaan van opbouende en afbrekende sake. Bespreek dié stelling in 'n opstel.
6 Kontrasteer die wêreld van die man met die wêreld van die vrou soos dit uit die kortverhaal "My mense" afgelei kan word.

Hoërskool Overkruin

Bronnelys

Botha, E. 1987. Verskyningsvorme van die realisme in die sewentigerjare. In: Botha, E. 1987. *Prosakroniek.* Kaapstad: Tafelberg.

Botha, E. en Snyman, N.J. 1987. *Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns. RB 4.* Tweede hersiene uitgawe. Pretoria: Academica.

Heese, M. 1976. *Die wilde loot. Die vrou op die skuit.* Blokboek 21. Pretoria: Academica.

Malan, C. (red.) 1983. *Letterkunde en leser. 'n Inleiding tot lesergerigte literêre ondersoeke.* Durban: Butterworth.

Opperman, D.J. (samest.). 1982. *D.J. Opperman se nuwe klein verseboek.* Kaapstad: Tafelberg.

Literêr-aktueel

†Pierre Haarhoff

Pierre Haarhoff, wat op 7 Februarie 1990 oorlede is in sy 52e jaar, was een van die merkwaardigste en begaafdste mense in ons Suid-Afrikaanse samelewing van die laat twintigste eeu. 'n Mens kan dit staaf met feite uit die geskiedenis van bekronings deur die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns: Haarhoff, wat 'n meestersgraad in fisika, 'n doktorsgraad in fisiese chemie en 'n doktorsgraad in meganiese ingenieurswese verwerf het, is drie maal deur die Akademie bekroon: met die Havengaprys vir Fisika in 1979, met die Jaarprys van die S.A. Spoorweë en Hawens (wat deur die Akademie geadministreer word en vir prestigepublikasies in Ingenieurswese toegeken word) in

1984, en toe in 1987, met die Eugène Marais-prys vir sy debuutbundel kortverhale *Uit 'n ander wêreld.*
Hy het 'n uitmuntende gawe besit om van sy ontsagwekkende kennis, sy wetenskaplike insig en sy diepgaande lewensvisie 'n *verhaal* te maak, iets wat *vertel* kon word, sodat dié verwondering wat hy beleef het by die aanskoue van die wondere van wetenskap, in die ou-ou vorm van 'n storie oorgedra kon word.
As ek die woord "verwondering" gebruik, lei dit my dadelik na 'n waarneming van prof. George Findlay, ook 'n groot Suid-Afrikaanse wetenskaplike wat ons in die jongste tyd ontval het, aangaande sy groot-oom, Eugène Marais. "Die woord verwondering", het prof. Findlay in 'n artikel oor Marais geskryf, "het 'n tweeledige betekenis: verbasing en bevraging — en Marais het besef dat die bevragende beskouing van enige verskynsel voorafgegaan moet word deur 'n gevoel van verbasing, anders is die ondersoek steriel en nutteloos. Die ondersoek moet voortgestu word deur die gevoel van verwondering en avontuur, waaraan die woord nuuskierigheid kwalik reg kan laat geskied . . . Vir Marais was wetenskap en poësie nie te skei nie." Tot sover prof. George Findlay, en ek het hom ook oor Marais kon aanhaal, omdat Pierre Haarhoff self 'n besondere verwantskap tussen hom en Eugène Marais verklaar het. By sy aanvaarding van die Eugène Marais-prys op 24 Junie 1988, het Haarhoff gesê: "Die werk wat ek hier aangepak het. sien ek as 'n voortsetting, op 'n beskeie wyse, van fasette van die werk van Eugène Marais, wat in die eerste jare van Afrikaans reeds 'n brug tussen die letterkunde en die wetenskap begin slaan het, en terselfdertyd na vrede gesoek het." Kort daarna, in 'n onderhoud oor sy werk met Henk Biermann wat op 30 Junie 1988 in die rubriek "Skrywers en Boeke" uitgesaai is, het Haarhoff hierop uitgebrei: "Die wêreld waarna Eugène Marais gesoek het, is een wat vir my 'n besondere bekoring het", het hy aan Henk Biermann gesê. "Dit is 'n soeke na alles wat regtig saak maak in die lewe, na balans, perspektief, geluk — om te streef na dit wat 'n mens is en kan wees en nie na dit wat 'n mens het nie." Haarhoff het die doelwit van hierdie strewe kon opsom met die woord "vrede". Hierdie vrede, dink ek, moet 'n mens nie net vertolk as 'n soort behaaglikheid, of voldoening by die aanskoue van gedane werk nie. ". . . not the sense of well-being", het T.S. Eliot in *The Dry Salvages* geskryf, "Fruition, fulfilment, security or affection,/Or even a very good dinner, but the sudden illumination . . ." Ek dink dat *dit* Haarhoff se begrip "vrede" benader: en 'n mens moet dit dus verstaan as die strewe na 'n verhelderende visioen wat soveel as moontlik omvat van God se skepping.
"God se skepping" — dit was in der waarheid die bemoeienis van die uitsonderlike gees van Pierre Haarhoff — om dit te probeer deurgrond, steeds wetende dát dit van God kom, en dát dit ondeurgrondelik is, maar dat die mens al sy kragte van gees, hart en verstand moet inspan om kennis van hierdie skepping, wat kennis van God self sal wees, te bekom.
"Die voortsetting van hierdie werk is my erns, en ek hoop dat die tyd daarvoor

my gegun sal word", het hy in Junie 1988 gesê.
Menslikerwys gesproke, is weinig tyd hom gegun. Maar dit wat hy gedoen het, die oopmaak van ander wêrelde wat deur sy talent in die Afrikaanse verhaalkuns so 'n sonderlinge neerslag gevind het — dit sal bly, om vir 'n wye spektrum lesers miskien ook iets van Pierre Haarhoff se visioen van vrede te laat deel.
(Uitgesaai in die rubriek "Oor skrywers en boeke", 29 Maart 1990.)

Elize Botha

Erelidmaatskap van Die Afrikaanse Skrywerskring aan prof. dr. Benedictus Kok, 21 Februarie 1990.

Prof. P.J. Nienaber het in sy huldigingswoord onder meer gesê: Daar is net een so 'n veelsydige man van talle ambagte en met soveel suksesse: prof. Benedictus Kok, kanselier van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat — die eerste man in Suid-Afrika om uit die rektorstoel van 'n universiteit aangestel te word as sy kansellier. Hy het hom in die loop van sy lewe as taalgeleerde en akademikus, as kenner en virtuose beoefenaar van die musiek, kuns, as skrywer, as toneelspeler en as sportman onderskei.
Met 'n basiese kennis van twaalf tale, waaronder Spaans, Italiaans en Frans, kan hy homself in internasionale geselskap handhaaf. Maar Afrikaans is sy lieflingstaal wat hy deur en deur ken.
Benewens verskeie kortverhale en talle artikels oor taal en letterkunde, het hy 'n proefskrif geskryf wat as gesaghebbende werk beskou word deur kenners, naamlik *Die vergelyking in die Afrikaanse volkstaal.* Hy was redakteur van *Afrikaans, ons pêrel van groot waarde*, (1959) wat verskeie herdrukke beleef het.
Die vergelyking in die Afrikaanse Volkstaal is 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse linguistiese literatuur. Die werk het in sy oorspronklike vorm gedien as akademiese proefskrif in die verkryging van die graad D.Litt., onder promotorskap van prof. D.F. Malherbe.
Die proefskrif is 'n sprekende getuienis van volhardende moeisame, nougesette en liefdevolle eerlikheid, van noukeurige sifting, rangskikking van die materiaal, en van deurdringende behandeling van die stof. In vier inleidende hoofstukke word agtereenvolgens die wese van die volksvergelyking, sy uiterlike en innerlike vormverskynsels, die sfere waaruit dit ontstaan, en sy herkoms bespreek en met talryke voorbeelde toegelig.
Die vraagstuk van die herkoms van 'n uitdrukkingswyse (oorerwing, ontlenings of eie skepping?) is altyd verloklik, en prof. Kok het baie aandag daaraan gegee. In die alfabetiese gedeelte is baie materiaal uit Nederlands (Algemeen-Beschaafd en dialekte), Neder- en Hoogduits en ook met Frans en Engels ter vergelyking aangevoer.

Nuwe voorsitter en sekretariaat vir Die Afrikaanse Skrywerskring

Tydens 'n hoofbestuursvergadering op 3 Maart 1990 is prof. P.J. Nienaber aangewys as nasionale voorsitter van Die Afrikaanse Skrywerskring. Prof. Nienaber volg prof. Charles Fensham op, wat op 26 Julie 1989 oorlede is. Mnr. J.J. Brits is tot sekretaris verkies, met dr. Tom Gouws as assistent-sekretaris. Die voorsitters van die werkgemeenskappe is: Mauritz Preller (Johannesburg), P.J. Nienaber (Bloemfontein), P.J. Conradie (Stellenbosch) en Tom Gouws (Pretoria).

De Griffioenreeks

(Uitgeverij Querido, Amsterdam)

Sinds 1985 verschijnen bij de uitgeverij Querido jaarlijks drie deeltjies van de Griffioenreeks. Het gaat bij deze reeks om vertaalde en bewerkte edities van werken uit de Middeleeuwen, renaissance, achttiende en negentiende eeuw. De bewerking is verschillend per deeltje. De Middelnederlandse werken worden steeds vertaald. Hetzelfde geldt natuurlijk voor werken die door een Nederlandse auteur in een vreemde taal zijn geschreven, zoals bijvoorbeeld *Mijn jeugd* van Constantijn Huygens, dat oorspronkelijk geschreven is in het Latijn. Van de Nederlandse geschriften uit de zeventiende eeuw en van latere datum, wordt het taalgebruik meer of minder aangepast (interpunktie, spelling, syntactische constructies) uitgegeven. Ieder Griffioenboekje is voorzien van een gedegen, maar levendig geschreven nawoord en literatuuropgave, sommige ook van aantekeningen en een register.
Deze reeks is zeer geschikt voor het onderwijs in historische Nederlandse letterkunde op Zuidafrikaanse universiteiten (in Nederland worden werken uit deze reeks al op ruime schaal voorgeschreven). De studenten hoeven immers niet of minder te worstelen met het lastige oudere Nederlands en dat maakt de boeken zelfs geschikt voor het onderwijs op BA-niveau. Hierbij komen nog twee andere voordelen. De boeken uit de Griffioenreeks zijn allemaal zeer betaalbaar (fl. 11,- per stuk) en ze zijn typografisch prachtig uitgevoerd. Een Griffioendeeltje geeft niet de indruk van een saai schoolboek, zoals helaas met maar al te veel uitgaven van oudere Nederlandse letterkunde hier en bij de noordelijke antipoden het geval is. Het Griffioenboekje lijkt misschien nog het meest op een Penguin Classic, met dit verschil dat het gedrukt is op houtvrij papier.
Inmiddels zijn al achttien delen verschenen. Voor het onderwijs in Middelnederlandse en zeventiende-eeuwse letterkunde zijn de volgende boeken wel heel bruikbaar (en interessant!): *Hoofsheid is een ernstig spel* (1988), Jacob van Maerlant: *Het boek der natuur* (1989), *Voorbeeldig vertellen* (1985), *Van schelmen en schavuiten* (1985), [Anna Bijns]: *'t Is al vrouwenwerk* (1987), *Proza van Coornhert* (1985), *Liederen van Bredero*

(1985), Constantijn Huygens: *Mijn jeugd* (1987), [Vondel:] *Lust tot poëzie* (een bloemlezing uit zijn gedichten, (1989), Geraardt Brandt: *Het leven van Joost van den Vondel* (1986).

Siegfried Huigen

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA